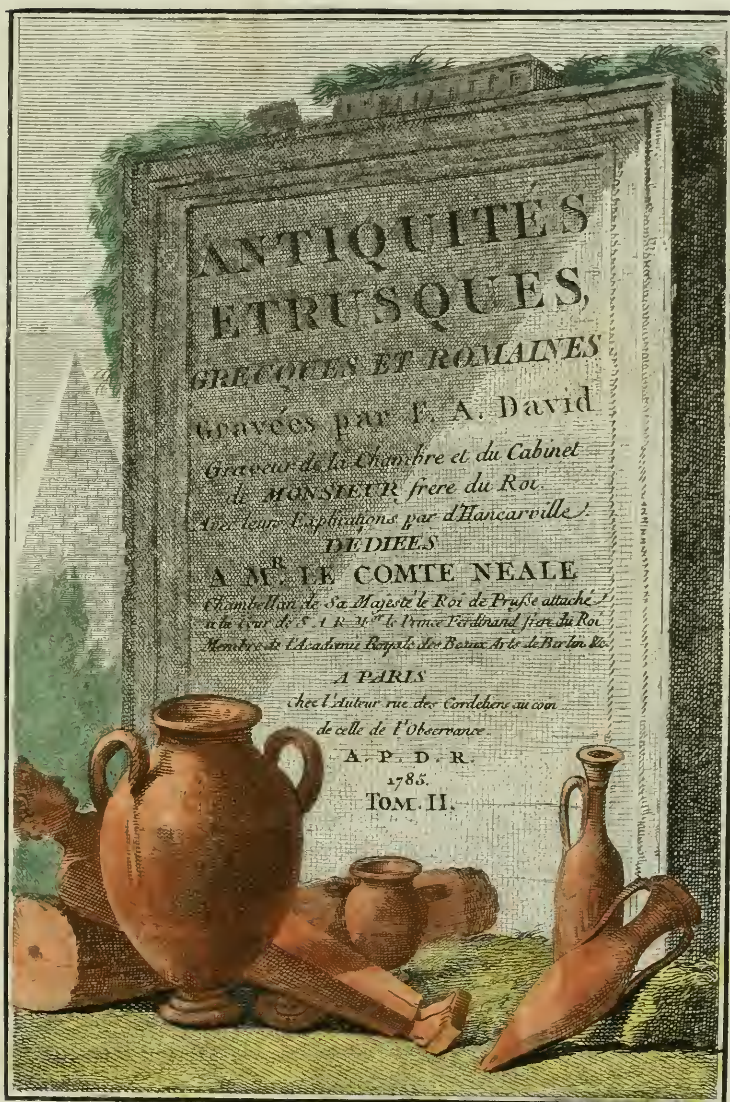
ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES.

TOME DEUXIÈME.


ANTIQUITÉS
ETRUSQUES,
GRECQUES ET ROMAINES
Gravées par F. A. David
Graveur de la Chambre et du Cabinet
de MONSIEUR frere du Roi.
Avec leurs Explications par d'Hancarville.
DÉDIÉES
A Mr. LE COMTE NEALE
Chambellan de Sa Majesté le Roi de Prusse attaché
a la Cour de S. A. R. Mgr le Prince Ferdinand frere du Roi
Membre de l'Academie Royale des Beaux Arts de Berlin &c.
A PARIS
Chez l'Auteur rue des Cordeliers au coin
de celle de l'Observance.
A. P. D. R.
1785.
TOM. II.

ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES,

Ou les beaux Vases Étrusques, Grecs et Romains, et les Peintures rendues avec les couleurs qui leur sont propres,

GRAVÉES PAR F. A. DAVID,

AVEC LEURS EXPLICATIONS,

PAR D'HANCARVILLE.

TOME DEUXIÈME.

A PARIS,
Chez l'AUTEUR, F. A. DAVID, rue Pierre-Sarrazin, n°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

ANTIQUITÉS ÉTRUSQUES, GRECQUES ET ROMAINES.

TOME SECOND.

NÉ avec une grande quantité de besoins, l'homme qui existe dans le présent, tient à l'avenir par ses espérances, et au passé qui n'est plus par le souvenir. Desirant de jouir, il voudroit étendre son existence dans tous les temps, et paroît dans son ambition, souhaiter d'être le contemporain de tout ce qui a été, et de tout ce qui sera. Le discours qu'il a inventé, l'écriture, la sculpture et le dessin, lui servent à rappeller la mémoire du passé, et peuvent étendre celle du présent dans l'avenir le plus reculé; car ces arts, monumens précieux de l'industrie humaine, tendent tous également à conserver le souvenir des choses, des faits, et même des idées des hommes.

L'art de la parole, de même que celui de la peindre par l'écriture, plus difficile à découvrir que la sculpture et le des-

sin, mais plus nécessaire que l'un et l'autre, les ont sans doute précédés, et nous les devons à l'Asie, pays presque barbare aujourd'hui. Quand l'histoire ne nous apprendroit pas que cette belle partie du monde a été habitée bien avant celle que nous cultivons, la seule inspection de notre globe ne nous permettroit guère de le révoquer en doute : car si de la pointe de la Tartarie la plus orientale, qui est située vers le soixante-sixième dégré de latitude septentrionale, on tire une ligne jusqu'au cap de Bonne-Espérance, l'espace de 3600 lieues qu'elle embrasse, étant le plus long que puisse fournir l'ancien continent, prouve, suivant l'opinion de M. de Buffon, que les terres qui l'avoisinent, tant en Asie qu'en Afrique, sont sorties des eaux long-temps avant celles qui, comme l'Europe et la Chine, en sont plus éloignées. A cette preuve physique s'en joignent d'autres prises de la nature des arts de l'Asie, comme de la simplicité des loix, des usages et des mœurs de ses anciens peuples. M. de Guignes a montré que l'alphabet des Chinois étoit vraisemblablement originaire de celui des Egyptiens, et nous sommes assurés que le nôtre vient des nations de l'Asie les plus voisines de cette ligne.

On a déja vu combien étoient énergiques les noms que les peuples originaires, dont nous venons de faire mention, assignèrent aux différens endroits de l'Italie qu'ils vinrent habiter : ces dénominations qui peignent d'une manière si simple la géographie des lieux qu'elles indiquent, furent employées dans tout l'Orient et l'ancienne Balk, ainsi que Babylone et Jérusalem, que ses habitans appelloient Hershalaïm, eurent des noms qui marquoient leur caractère propre et les distinguoient de toutes les autres villes. L'histoire fut traitée dans tous ces pays avec la même simplicité que la géographie ; un tertre, une caverne, des rochers, un arbre, un bois, etc. y furent les témoignages des faits passés et les monumens qui

précédèrent ceux de l'architecture, de la sculpture et de la gravure, qui dans la suite rappellèrent aux historiens la mémoire des événemens. Long-temps avant que Sesac ou Sésostris élevât ces obélisques que nous avons encore, et qui sont des marques de ses conquêtes et de sa puissance, avant que l'Egypte bâtît des pyramides pour éterniser le souvenir de ses tyrans, avant qu'on érigeât la statue de Memnon, un puits, un chêne, un champ même comme celui qu'on appelloit *du Sang*, furent les témoins de l'histoire que les pères enseignoient à leurs descendans, et qui, sans être écrite, se perpétuoit par le moyen de la tradition; altérées dans les siècles suivans, ces traditions devinrent l'origine des fables et des religions des Orientaux, des Egyptiens et des Grecs. Mais ensuite, en personnifiant les objets de leur culte, ils donnèrent naissance à la sculpture, ou du moins contribuèrent beaucoup à sa perfection, et par-là même nous servent à découvrir les premières traces de l'industrie humaine dans la voie des arts.

Sanchoniaton, pour composer son histoire, avoit consulté les livres de Toth, qu'il assure être l'inventeur de l'écriture, et par conséquent l'auteur des plus anciens mémoires que l'on connoisse; c'est d'après lui que cet historien rapporte que Génos et Généa, fils d'Aïon, élevant les mains vers le soleil, qu'ils croyoient le seul dieu du ciel, et qu'ils appelloient Baal-Samain (le seigneur des cieux), furent les premiers qui adorèrent les astres. Quoiqu'il soit certain que le sabéïsme ou le culte des corps célestes ait été commun à presque toute l'Asie, il ne fut pourtant pas le premier de tous, puisqu'au rapport de Sanchoniaton même, les premiers hommes prirent pour des êtres sacrés les germes de la terre; ils les regardèrent comme des dieux qu'il crurent devoir adorer, parce que non-seulement ils entretenoient leur vie par leur moyen, mais leur devoient encore celle de leurs pères, comme ils leur

seroient à l'avenir redevables de celles de leurs enfans ; c'est pourquoi ils leur faisoient des effusions et des libations. . . . Mais après le temps de Génos et de Généa, des vents impétueux étant venu agiter le pays de Tyr, les arbres, enflammés par un effet du frottement qu'ils essuyèrent, incendièrent toute une forêt ; ce fut alors qu'Ousoos prit un arbre dont il tailla les branches, et sur lequel il eut la hardiesse de s'exposer en mer. En mémoire de cet évènement, il éleva aux vents et au feu deux colonnes, devant lesquelles il répandit des libations du sang des animaux qu'il prenoit à la chasse ; mais après que cette génération fut finie, ceux qui vinrent ensuite consacrèrent des branches de bois, et adorèrent des colonnes, auxquelles ils firent des fêtes annuelles. Ouranos trouva ensuite les bétyles, et fabriqua des pierres animées : que si l'historien Phénicien appelle les bétyles des pierres animées, c'est sans doute parce qu'on croyoit qu'ils avoient le sentiment de l'avenir, et qu'ils rendoient des oracles ; tels étoient ceux qui, au rapport de Damascène, cité par Photius, étoient entre Biblos et Héliopolis ; tel étoit l'Ammon qu'on adoroit dans les sables de la Lybie, selon la description qu'en fait Quinte-Curce, et enfin les chênes et les bassins de Dodone, dans la Thesprotie d'Épyre.

Sur l'exposé de Sanchoniaton, qui est indubitablement tiré des plus anciens livres de l'Asie, on voit que les premiers hommes, contens d'adorer les germes de la terre, ne les représentèrent d'abord par aucune figure, et ne leur donnèrent aucun titre ; la crainte qui, selon Lucrèce, a fait les dieux, fit élever à Ousoos des colonnes qui représentoient les vents et le feu. Pour Baal-Samain, il ne fut représenté par aucun symbole, jusqu'après le temps d'Ouranos. Ce fut lui que les Syriens d'Emesse adorèrent ensuite, sous la forme d'une pierre ronde, que pour cette raison ils appellèrent

Agli-Baal (*Rotundus Dominus*). Ce même dieu fut représenté à Palmyre avec une tête rayonnante, comme on le voit sur un bas-relief trouvé dans les ruines de cette ville, sur lequel, au rapport de Selden, on lisoit en langue et en caractères grecs : *Aglibel et Malachel, dieux du pays.* . . . Ceci nous montre la marche de la sculpture ; une pierre ronde, symbole du disque du soleil, marqua d'abord l'objet du culte des peuples ; on figura dans la suite une tête grossière, qui du centre de cette même pierre s'étendoit jusqu'à sa circonférence, et peut-être que celle qui est de forme circulaire, et qu'on appelle à Rome la bouche de vérité, n'est autre chose que le dieu Agli-Baal. Nous croirions aussi volontiers que ces têtes en bronze, gravées sur une surface arrondie avec la langue hors de la bouche, telles précisément qu'on les voit sur des médailles d'Abyde et de Paros, et même sur quelques monnoies carthaginoises, figuroient l'Agli-Baal. Au reste, ce dieu est le même que l'Abelen des Orientaux, dont les Grecs changèrent le nom en celui d'Apollon, sous la figure duquel, lorsque l'art fut plus avancé, ils représentèrent le soleil.

Ce culte des pierres, des arbres et des colonnes, passa de l'Orient en Grèce, où Pausanias nous apprend qu'autrefois les pierres reçurent les honneurs divins, et que même les plus grossières y furent les plus révérées; long-temps après on leur donna les noms des dieux, qu'au rapport d'Hérodote, la Grèce emprunta de l'Égypte, des Pélasgues, peuples originaires de l'Asie, et même des Lybiens. Sous le règne d'Adrien on voyoit encore à Thèbes, à Argos et à Delphes, des cyppes, qui, dès les temps les plus anciens, représentoient Bacchus, Apollon et Junon ; ainsi Diane, que la ville d'Orée adoroit sous la forme d'un arbre rustique, étoit figurée en Carie par un rouleau de bois : les Thespiens de leur côté adoroient Junon sous la forme d'un tronc d'arbre, tandis qu'à

Samos elle étoit représentée par une simple planche. Des pierres étoient encore le symbole d'Hercule et des Graces, même dans leurs temples d'Hyette et d'Orchomène en Béotie; le Cupidon de Thespie n'étoit aussi qu'une pierre informe, comme la Pallas adorée dans l'Acropole d'Athènes n'étoit autre chose qu'un pieu non dégrossi : Tertulien l'appelle *sine effigie rudis palus et informe lignum*. Il y avoit loin de ce bois informe à la statue de cette déesse, que Phidias plaça dans le Parthenon, et qui, selon Maxime de Tyr, n'étoit en rien inférieure aux vers d'Homère; mais l'éloignement n'étoit pas moindre, de la pierre de Thespie au Cupidon que Praxitèle fit pour les Thespiens, sans lequel, au rapport de Cicéron, personne ne se seroit soucié de voir leur ville : on diroit que l'imagination de ces peuples s'étoit épuisée à inventer leurs Divinités, et ne leur fournissoit aucun moyen de contenter l'envie qu'ils avoient de les représenter. Mais lorsque la Mythologie eût peint les dieux comme des êtres sensibles, dont la nature et les passions étoient assez vraisemblantes à celles des hommes, l'on commença à voir qu'on pouvoit les indiquer au moins par des symboles qui marquoient quelques-uns de leurs attributs. Ce fut vraisemblablement alors, que l'on représenta vers Corinthe, près du tombeau d'Aratus, un Jupiter Milichius sous la forme d'une pyramide, et une Diane Patroa sous celle d'une colonne. Les poutres, qu'on appelloit des rois, furent à Sparte l'emblême des Dioscures, dont les bois accollés par deux tenons, représentoient, comme le dit Plutarque, la naissance et l'amitié; telles furent aussi les statues carrées de Jupiter et de Neptune que l'on voyoit à Tégée et à Tricolone en Arcadie, et qui n'étoient autre chose que des pierres en forme de terme, sur lesquelles on avoit placé une pierre ronde qui en figuroit la tête. C'est par cette raison que, dans la suite, le mot κιάν signifia indistinctement

une *colonne* ou une *statue* ; de même que sous la dénomination d'Ερμαι on entendoit ou *des grandes pierres* ou *des représentations de Mercure*. Ainsi la confusion même que ces synonymes semblent mettre dans les choses de nature si différente, témoigne assez que très-anciennement des simples colonnes, ou bien des pierres plus longues que larges, ayant pris la place de ces monceaux de cailloux que dans les rues obscures on consacroit anciennement à Mercure, étoient devenues le symbole des mêmes dieux que la sculpture représenta dans la suite avec tant de majesté ; on voyoit autrefois un grand nombre de pierres ou colonnes semblables sur le Mont-Liban, où, selon le rapport de Damascène, cité par Photius, elles avoient représenté les principales divinités du pays ; on sait d'ailleurs qu'il étoit ordonné dans le Lévitique et dans les Nombres d'abattre celles qui étoient élevées, comme il étoit reproché aux Gentils de leur avoir imposé des noms.

Les Pélasgues, qui de l'Orient se transportèrent dans la Grèce, d'où, comme nous l'avons dit, ils passèrent en Italie sous la conduite d'OEnotrus, apportèrent, suivant Hérodote, les hermès aux Athéniens. Ceux-ci furent, selon Pausanias, les premiers des Grecs qui adorèrent Mercure sous la forme d'une pierre carrée : ces hermès étoient remarquables par les attributs de Priape qu'on leur donnoit sans doute en Asie, où ils désignoient le Bel phegor ou Bel-phogor dont il est si souvent parlé dans la Bible ; nous croyons que c'est d'eux que l'on tira les figures nues, comme nous pensons que ce furent les colonnes qui donnèrent lieu aux figures drapées. Des hermès sortirent les statues que Pausanias appelle carrées, et qui étoient particulièrement en usage en Arcadie, où l'on sait que les Pélasgues s'établirent ; tel étoit le Bacchus de Phygalie, qui sembloit mettre son manteau, mais étoit

sans pieds et carré par en bas. De ces colonnes qui représentoient des dieux, sortirent les statues drapées : nous croyons que celles-ci sont désignées sous le nom de tournées, par Strabon, non parce qu'elles étoient travaillées sur le banc, comme les têtes et les membres des figures que les anciens exécutoient en ivoire ou en pierres précieuses; mais parce que, différentes de celles des Egyptiens, elles n'étoient pas comme elles appuyées contre une sorte de colonne qui sembloit en soutenir le dos, et à laquelle la figure paroissoit attachée.

Des pierres arrondies placées sur ces hermès, ou ces colonnes, représentèrent grossièrement la tête de la figure que l'on cherchoit; deux autres pierres posées à la partie inférieure en figurèrent les pieds : et lorsque dans la suite, pour indiquer les bras, on attacha deux morceaux de bois qui pendoient le long des côtés, si l'on n'eut pas la *forme précise* du corps humain, ont en eut du moins la *masse*. Le contour de la colonne qui pendoit sur les pieds, traça une légère idée des vêtemens dont quelques lignes parallèles, gravées dans le vif de la colonne même, ou relevées comme les arêtes des cannelures, suffirent pour marquer au moins l'intention que l'on avoit de tracer des plis. Telles sont à-peu-près la Junon Lucine que l'on voit à la ville Mattei, à Rome, et la figure du palais Gustiniani que l'on donne pour une vestale : les statues plus anciennes encore que celle-ci, qui ne sont sûrememt pas des premiers temps de l'art, ont dû sans doute approcher davantage de l'idée que nous venons d'en donner.

Semblables à ces chantres rustiques qui précédèrent Thespis, et dont les hymmes et les danses en l'honneur de Bacchus donnèrent l'idée de la tragédie, qu'Eschyle polit ensuite, et qu'Euripide et Sophocle portèrent à sa perfection,

le

les ouvriers qui faisoient ces ébauches presqu'informes, préparoient la naissance de la sculpture, dont leurs ouvrages étoient les germes : on manquoit de trop pour ne pas se contenter du peu qu'ils savoient faire. Chez des peuples ingénieux, comme l'étoient les Grecs, les moindres succès dans les arts enhardissent à de plus grandes entreprises, dont ils assurent ordinairement la réussite, en comparant la distance du point dont on étoit parti à celui où l'on étoit parvenu. On vit clairement celle qu'il y avoit de là au but que l'on se proposoit, et qui étoit de représenter la nature telle qu'elle paroît : comme on sentoit la possibilité d'y arriver, dès-lors chaque artiste joignant aux découvertes de ceux qui l'avoient précédé, celles qu'il avoit faites, s'instruisoit par les fautes mêmes des autres, et travaillant à corriger les siennes propres, réformoit les pratiques en usage jusqu'à lui, et approchoit peu-à-peu du moment où son travail, demandant plus d'intelligence, devoit lui mériter l'estime de ses compatriotes et les applaudissemens de la postérité. Il est incroyable qu'on ne connût d'abord aucune proportion déterminée dans les dimensions des hermès ; mais celui qui, mesurant le pied d'un homme, et remarquant qu'il étoit à-peu-près la sixième partie de sa hauteur, donna à la hauteur du terme six fois la longueur du pied qu'on pouvoit lui imaginer, fut réellement celui qui donna naissance à l'art ; et la sculpture ne peut s'appeller telle, que lorsqu'elle connut au moins en gros les proportions de la nature qu'elle devoit imiter.

L'hermès fut conservé dans tous les temps comme un témoignage des premiers pas de l'art ; des têtes différentes placées sur la sommité figurèrent diverses divinités. Tels étoient ces hermès Minerves, qu'Atticus envoya de Grèce à Cicéron, et dont il est parlé dans les lettres de ce dernier.

Nous avons vu à Venise un fragment d'un de ces anciens termes qui a été transporté en Angleterre : la tête, qui étoit mutilée, avoit les yeux fermés, et les cheveux, de même que le phallus, y étoient marqués par de simples lignes; une inscription, dont il ne restoit que deux lettres, étoit gravée sur les côtés; on y distinguoit un alpha de la plus ancienne forme, et un sigma renversé comme celui des médailles d'argent de Posidonia. Nous ne pouvons douter que ce morceau n'ait été travaillé dans les plus anciens temps de la Grèce : les caractères tracés sur les côtés du terme, et qui peut-être furent dans le commencement les seuls indices qui faisoient reconnoître les dieux différens, que l'on vouloit représenter, passèrent dans la suite sur les jambes, les cuisses ou même le flanc des statues; tels étoient ceux qu'on lisoit sur le cheval consacré à Jupiter dans l'Altis, par Phormis de Ménale, et la statue que les habitans de Mende en Thrace avoient fait placer dans le bois sacré d'Olympie, et qui portoit une inscription sur la cuisse. Cet usage subsista long-temps, puisque outre l'Apollon d'Agrigente, sur la cuisse duquel Miron, qui vivoit dans la quatre-vingt-sixième olympiade, grava des lettres d'argent, on voit encore une inscription placée de la même manière sur une statue romaine. L'attribut de Priape, qui, comme on l'a vu, marque la première institution de l'hermès venu d'Asie à Athènes, et rappelle un usage des temps les plus reculés, fut conservé dans presque tous ceux qui les suivirent; on trouve même encore quelques termes avec l'attribut distinctif du sexe; ceux-ci représentoient vraisemblablement ou Vénus (qui est la Bénoth des Asiatiques), ou la mère des dieux, que ces peuples figurèrent, comme le remarque M. *Falconet,* par un hystérolite, espèce de pétrification formée d'un noyau d'une grande térébatule à trois lobes, qu'à cause de sa figure les naturalistes allemands

appellent *pierre de Vénus*. La partie du terme sans bras, coupée au-dessus de la poitrine, fut l'origine de ce que dans la sculpture on appelle des têtes, comme celle du même terme, coupée au-dessous du cartilage xiphoïde, produisit le buste. Soigneux de conserver les anciens usages, les sculpteurs exécutèrent encore pendant long-temps de ces statues, qui n'étoient autre chose que le terme, dont toutes les parties, bien que dessinées, ne laissoient pas d'être privées de mouvement : telle étoit celle du Pancrasiaste Arrachion, qu'on voyoit à Phygalie, et dont les pieds, dit Pausanias, étoient presque joints et les bras pendans sur les côtés : telles sont l'Isis du Capitole et les statues que l'on y conserve avec elle ; celles-ci furent travaillées sous le règne d'Adrien, à l'imitation des anciennes figures égyptiennes, dont le style, presqu'en tout ressemblant à celui des premières statues grecques et étrusques, étoit l'indication de la manière qui avoit régné depuis l'invention des proportions jusqu'au siècle de Dédale : ce temps peut être regardé comme le premier âge, et pour ainsi dire l'enfance de l'art, car jusques-là on n'avoit encore trouvé que la plus simple de ce nombre infini de positions dans lesquelles on peut placer le corps humain.

Le but de la sculpture avoit été, dès son principe, de donner de l'intérêt pour ses productions, en les approchant le plus qu'il étoit possible de la nature ; mais jusqu'alors elle n'avoit su rendre que des figures destituées de vie et de sentiment, car elles étoient privées de la vue et du mouvement, dont l'une exprime la pensée et l'autre l'action : Dédale le premier eut l'habileté de leur donner l'un et l'autre : « cet » artiste surpassa, au rapport de Diodore, tous les hommes » dans les ouvrages de la main, et sur-tout dans la sculpture. » Non-seulement il donna des règles très-utiles pour la per- » fection des arts ; mais encore il a laissé en différens endroits.

» de la terre, des ouvrages admirables de sa façon ; en effet, » ses statues étoient faites avec tant d'art, et imitoient la » nature de si près, que les mythologistes qui sont venus » après lui, ont dit qu'elles étoient parfaitement semblables » à des êtres vivans, qu'elles voyoient, qu'elles marchoient, » en un mot, qu'elles avoient tous les mouvemens que l'on » remarque dans l'homme qui vit et qui pense. Mais il ne » faut pas être surpris qu'il ait excité l'admiration des pre- » miers hommes auxquels il a fait voir des statues qui » avoient un regard, une démarche, une action ; au lieu que » les autres statuaires s'étoient bornés à des représentations » d'hommes qui avoient les yeux fermés et les bras collés » au corps suivant leur longueur ».

On ne tarda pas à s'appercevoir que, quoique la nature ait donné à tous les êtres de même espèce une ressemblance générale, qui vient de ce que tous sont composés des mêmes parties, il n'en est cependant aucun qui n'ait des traits particuliers qui le distinguent de tous les autres. La sculpture chercha donc à marquer ces différences, et s'attacha à faire connoître dans ses figures, *l'âge, le tempéramment, la manière de penser, les mœurs et même le pays des personnes qu'elle représentoit.* Dans une belle tête de bronze, que l'on conserve à Portici, la plus grande honnêteté se voit alliée à cette sorte de gravité que donne un long usage de commandement, le secret et l'éloquence même sont marqués sur ses lèvres, qui se ferment comme celles de quelqu'un qui méditeroit ce qu'il est au moment de dire, tandis que ses yeux indiquent qu'il est puissamment occupé de quelque important intérêt auquel il pense profondément : on sent un homme également fait pour le conseil ou pour la tribune ; la fermeté que rien ne déconcerte est gravée sur son front, et se montre encore dans son action, tandis que les mœurs les plus douces

se peignent dans sa physionomie. Nous sommes persuadés qu'un œil médiocrement accoutumé à voir des têtes romaines, ne douteroit pas un moment que celle-ci ne fût, nous ne disons pas seulement celle d'un romain; mais celle d'un romain des bons temps de la république, et d'un général également capable de concevoir et d'exécuter les plus grands projets; aussi cette tête représente-t-elle Scipion l'africain. Nous ne doutons pas que quelqu'un qui, ayant lu avec attention la vie de ce grand homme, et ayant recueilli ce qu'en ont dit les différens historiens, iroit étudier ce morceau, ne trouvât que le sculpteur n'a démenti en rien le caractère que les auteurs lui ont donné. La partie de la sculpture qui apprenoit à rendre le caractère, appellée par les anciens ἤθη, signifie la *morale*; infiniment plus difficile, et supposant bien plus d'intelligence que celle des proportions, elle fut regardée comme la première de toutes; ce qui le montre évidemment, c'est que l'on ne voit presqu'aucun monument des anciens où cette partie ne soit traitée avec un soin qui marque bien que jamais elle n'a été négligée parmi eux, même dans les temps où l'art étoit sur son déclin.

Les dieux, ainsi que les héros de l'antiquité, distingués dans les poésies d'Homère, d'Hésiode et des autres Poëtes, par leurs âges, leurs emplois, leurs inclinations, et même par leur sexe, avoient des caractères marqués et différens, que la sculpture dut s'appliquer à rendre comme la poésie l'avoit fait. La majesté et la beauté furent pour les dieux et les déesses en général, la dignité et la noblesse pour les héros; mais les uns et les autres, outre ce caractère commun, en eurent encore un particulier pour chacun d'eux. C'est ainsi qu'on reconnoît dans tous les dieux, la famille de Saturne, dont ils descendoient; mais Jupiter, comme le premier, le plus grand et le plus puissant de tous, est aussi celui qui a la

plus de majesté, comme on peut le voir sur un buste que le temps a épargné, et qui du palais Delle-Valle est passé au Capitole. La barbe touffue et les cheveux du dieu, qui se relèvent sur son front, indiquent cet âge où la force du corps, étant unie avec celle de l'esprit, la volonté est réglée par la prudence. Le jet de sa barbe lui donne un air de grandeur que le Jupiter Axur ou imberbe, représenté sur les médailles de la famille Licinia, est bien éloigné d'avoir. On ne peut se figurer rien de plus majestueux, que les traits de son visage, qui tous sont grands et marqués; la sérénité règne sur son front; des sourcils un peu relevés, et qui couronnent des yeux très-fendus, montrent qu'en ce moment le dieu est occupé du gouvernement de la terre et des cieux : un léger mouvement de ses lèvres, qui semblent sourire imperceptiblement, laisse voir la tranquillité et le repos d'une nature divine; et par la seule action de ses cheveux et de sa tête, vous reconnoîtriez le dieu qui, d'un mouvement de ses sourcils, fait trembler tout l'Olympe. Un col gros et charnu, une vaste ouverture et une grande élévation dans la poitrine, la grandeur et le poids des muscles, sont, comme on sait, les indices de la force : dans le buste que nous admirons, toutes ces parties sont aussi *grandieuses* que vous pourriez les souhaiter dans le plus puissant des dieux. Différente cependant de la poitrine de l'Hercule, dont les muscles montrent par leur élévation qu'ils ont été dans un exercice et un travail continuel, celle de Jupiter, quoiqu'étant plus large et plus ouverte, ne présente que des muscles qui, n'ayant jamais eu occasion de s'exercer, ne sont détachés les uns des autres qu'autant qu'il le faut pour en faire sentir les formes; on y reconnoît ceux d'un dieu qui, n'agissant que par sa *volonté*, n'avoit pas besoin d'employer la *force*, puisque rien ne pouvoit résister à ses ordres. Au lieu que les mêmes muscles très relevés et très-

exercés dans l'Hercule de Glycon, montrent que c'est par son courage singulier et ses longs travaux que ce héros a surpassé tous les autres. Ainsi des parties semblables, mais différemment caractérisées dans le roi des dieux, indiquent sa *puissance*, et dans Hercule ne montrent que sa *force*. Du reste, fils de Jupiter et d'Alcmène, Alcide ressembleroit presque en tout à son père, si sa chevelure et sa barbe, qui sont plus courtes, un air plus mélancolique, effet de la persécution de Junon, et une espèce de souci répandu dans toute sa personne ne lui ôtoient cet air de majesté qu'on ne cesse d'admirer dans Jupiter. Un maintien plus austère, une physionomie plus sombre, ressemblante d'ailleurs à celle du maître des Dieux, que quelquefois, au rapport d'Arnobe, on appelloit Jupiter Stygius, formoient le caractère de Pluton. Quant à Neptune, quoique ressemblant à ses deux frères, il a pourtant un air d'action que l'on ne trouve à aucun d'eux : quelquefois on lui a donné une barbe et des cheveux flottans, comme s'ils étoient agités par les vents, qui souvent émeuvent l'élément sur lequel il domine. Winkelman observe que, dans quelques pierres gravées, les cheveux de ce dieu sont rangés en boucles parallèles, qui se replient sur son col. Neptune et Pluton, comme plus âgés que les autres dieux, les surpassent tous par cet air de grandeur et de majesté qui, sans atteindre à celle de Jupiter, dont la leur paroît émanée, en approche cependant plus que tout autre. Apollon, Bacchus, Mars, Mercure, etc. conservent cette même grandeur sur les demi-dieux et les héros : c'est ainsi que plus voisine de sa source, la lumière du soleil est plus brillante dans les planètes qui en sont les plus proches, et ne luit plus que foiblement dans les étoiles répandues loin de lui, dans l'immense étendue du ciel, et par-delà la voie lactée.

C'est sur le caractère des dieux que les anciens statuaires

réglèrent l'action qu'ils donnèrent aux statues qui les représentoient. Ils eurent soin de la ménager de telle sorte qu'elle augmentât encore la haute idée qu'ils vouloient en donner; c'est ainsi que Cicéron remarque qu'Alcmène, ayant à représenter Vulcain, le fit avec tant d'habileté, quoiqu'il fût debout et drapé, qu'on pouvoit s'appercevoir qu'il etoit boiteux, sans que pour cela il en eu fût difforme ou ridicule. Ce fut aussi pour conserver la majesté des dieux principaux, et indiquer le repos dont ils jouissent, que les sculpteurs les représentèrent assis: tel étoit le Jupiter Olympien de Phydias; et l'on trouve souvent sur les pierres gravées, Pluton, comme juge des mânes, dans la même position. Quant aux statues de Neptune, elles sont ordinairement en pied et dans un mouvement qui témoigne sa domination sur le vaste sein des mers; tel est celui qui, déterré près de Corinthe, et restitué par Cavaceppi, le plus habile restaurateur qui soit à présent, passa il y a quelques années en Espagne. Nous pourrions parler ici du caractère propre des autres divinités et de celui des figures héroïques; mais ces objets, qui nous mèneroient trop loin, nous paroissent assez importans pour être traités avec une étendue que ne nous permet pas la forme de ce chapitre, et feront dans la suite le sujet d'une dissertation particulière.

Comme les os sont d'une nature plus compacte et plus dure que les cartilages, ceux-ci ont moins de mollesse et de flexibilité que les chairs, qui, quoiqu'elles forment le corps ou le tendon des muscles, et s'étendent ou non sur des pelotons de graisse, sont plus ou moins élastiques; ainsi celles qui se trouvent autour de la bouche et qui forment les joues, paroissent, sur-tout dans un âge avancé, moins sèches que celles qui couvrent les tempes et même les pomettes. Les cheveux, la barbe, les paupières, les ongles, l'orbe de l'œil, les oreilles

oreilles et les ailes du nez, etc. étant des parties d'une composition différente, chacune d'elle doit par conséquent avoir un caractère qui lui soit propre; l'art de leur donner fut particulièrement connu des anciens, et comme ils y ont excellemment réussi, même dans le temps de la décadence de la sculpture, et que d'un autre côté, dans toutes les copies que les modernes ont faites de leurs ouvrages, cette partie est celle qu'ils ont le moins imitée, nous croyons qu'elle ne peut se connoître en copiant seulement les ouvrages de l'art, quelques parfaits qu'ils soient; et nous sommes persuadés que les anciens se sont moins appliqués à travailler d'après les chefs-d'œuvres des maîtres qui les avoient précédés, qu'à étudier les maximes qu'ils avoient suivies, et qu'on regardoit comme des guides assurés. C'est d'après elles qu'ils observèrent la nature même, de sorte qu'ils paroissent s'être fait une règle non-seulement de chercher à en saisir les détails, mais encore de s'appliquer avec un soin particulier à en rendre les moindres effets, persuadés qu'ils étoient que quelqu'avancé que soient l'art et l'artiste, ils ont toujours à apprendre de la nature. Fondé sur cette observation, nous proposons à ceux qui veulent imiter l'antique de faire comme les anciens ont fait eux-mêmes; c'est-à dire, de rechercher comme eux dans les plus belles statues, les maximes suivies par les artistes qui les ont faites, et les raisons pour lesquelles il est probable qu'ils les ont suivies : la seule habitude de voir l'application de ces maximes, fera connoître celles qui sont les plus importantes, et que par conséquent on doit le plus étudier. Dirigés par ces principes, nous leur conseillons de suivre ensuite le conseil d'Eupompe, qui, consulté par Lysippe, pour savoir lequel des maîtres les plus renommés il devoit suivre, répondit en lui montrant une multitude d'hommes, *que c'étoit la Nature, non l'artiste qu'il falloit imiter.* Il nous semble que le jeune

artiste qui, nourri de ces principes, prendroit non un modèle seul, qui à force d'être copié assujettit à une *manière ;* mais travailleroit d'après plusieurs, qu'il poseroit dans les attitudes les moins gênées, et chercheroit en modelant d'après eux, à appliquer les maximes qu'il a vues en usage dans l'antique, puis iroit comparer son modèle aux statues mêmes dans lesquelles il auroit découvert l'emploi de ces maximes, trouveroit bientôt en quoi il a mal fait, ce qu'il doit réformer, ce qu'il a manqué de faire; et par ce moyen, au lieu d'apprendre à n'être qu'un copiste, à force de travail il finiroit par être lui-même un homme capable de faire des morceaux à mettre à côté de ceux qui l'auroient instruit.

L'étude du caractère, qui entraîne nécessairement celle des formes, en fit remarquer de plus belles les unes que les autres, et obligea de sentir en quoi consistoit cette prééminence des premières sur les secondes. Les artistes choisirent, comme nous l'avons dit, les plus belles de ces formes pour représenter les dieux ou les héros qu'ils regardoient comme des êtres supérieurs; de-là vint l'idée du *beau idéal,* que l'on peut considérer comme un rapport de convenance du tout avec ses parties, de telle sorte que chacune ayant les dimensions précises qui en indiquent l'usage, l'harmonie et l'unité du tout ne soit troublées par aucune d'elles; ce qui arriveroit infailliblement s'il y en avoit quelqu'une qui se fît considérer à part. C'est pour conserver cette unité que dans les beautés idéales, les anciens supprimèrent autant qu'ils le purent les moindres parties, donnant le moins qu'il étoit possible de contours aux grandes, ce qui leur faisoit trouver les formes à la fois les plus simples et les plus harmoniques. Plus cette harmonie qui résulte de l'accord des parties est grande, plus elle s'approche de l'unité, plus la beauté approche de sa perfection, et elle pourroit arriver à un tel point qu'elle ne

seroit pas apperçue au premier coup-d'œil ; mais croîtroit à mesure qu'elle seroit regardée.

Ce parfait accord des parties suppose nécessairement un être qui n'est agité d'aucunes passions, car elles ne peuvent émouvoir l'ame sans se manifester à l'extérieur, en altérant l'harmonie des traits qui forment l'essence de la beauté; ainsi, lorsque celle-ci est au plus haut point que l'on puisse concevoir, la physionomie ne peut guère avoir de mouvement que celui qu'elle tire de la pensée, ce qui lui donne véritablement quelque chose de divin ; telles sont celles des Proserpines que l'on voit sur des médailles grecques, à Capodi-Monte, et celle de la Minerve de marbre que possède M. le cardinal Albani : on voit clairement que les artistes qui les ont faites, ont prétendu représenter plutôt un être pensant qu'un être sensible.

Comme il y a entre *la pensée* et *la volonté* une correspondance naturelle qui se montre par l'*attitude du corps*, il y en a aussi une entre nos *sentimens* et l'*impression* qu'il en résulte dans notre ame; celle-ci se manifeste par l'*action*. L'accord de la pensée et de la volonté avec l'attitude, celui du sentiment et des passions qu'il excite avec l'action, sont les sources de l'*expression*, partie de l'art qui, avec le *caractère*, en fait le *sublime*. Nous prendrons pour exemple de ceci la mère de Niobé, que l'on attribue à Scopas ou à Lysippe, et qui est en effet un morceau digne de ces grands artistes : dans l'affreuse consternation de cette mère infortunée, qui voit périr toute sa famille autour d'elle, ses sens suspendus ne lui laissent pas la liberté de fuir, et sa douleur se montre plus que l'effroi dont elle seroit accablée dans un danger moins pressant. La plus jeune de ces filles, éperdue, s'est jettee entre les bras de sa mère; en vain elle s'efforce de la couvrir de son corps, qui se penche sur elle comme pour la garantir de la mort.

Par l'immobilité même de son *attitude,* Niobé montre à la fois qu'elle *pense* ne pouvoir éviter la colère des dieux impitoyables, et la *volonté* qu'elle auroit de leur abandonner sa vie pour sauver celle de sa fille. Par l'*action* de son col et de sa tête, elle semble demander grace, non pour elle, mais pour ses enfans; ses yeux tendent à donner la compassion qu'elle ressent, en même temps qu'ils accusent l'injustice de Latone, et décèlent la sombre douleur dont son ame est affectée. Tous ses mouvemens s'accordent à montrer le *sentiment* d'une mère qui s'oublie, et dont la tendresse est marquée par l'*action* de l'un de ses bras, qui serre sa fille contre son sein, tandis que de l'autre elle soutient une partie de son vêtement, pour opposer aux traits d'Apollon et de Diane cette défense qui, par sa foiblesse même, montre l'impuissance et le désespoir de Niobé, et que les traits des dieux sont inévitables. L'*attitude* et l'*action* étant de toutes les parties du corps, il s'ensuit qu'elles doivent toutes contribuer à l'expression de la pensée ou du sentiment; et c'est le plus ou le moins d'action relativement au sentiment et à la pensée, qui fait la *mesure de l'expression*, dont nous parlerons dans le chapitre de la peinture. Le Laocoon est un exemple frappant de ce que nous venons de dire. Agesander, qui a fait ce morceau divin, a voulu montrer la douleur et l'amitié paternelle, portées à leur dernier dégré. Elles sont aussi sensiblement exprimées dans l'attitude du corps, dans l'action des membres, dans les articulations des pieds et des mains, dans la contraction de tous les muscles, et dans les cheveux, que sur le visage même, où elles prennent cependant une expression plus variée dans les yeux, dans les sourcils, dans le nez et dans la bouche, parce qu'elles y doivent marquer une plus grande variété de sentimens. On y voit en effet que Laocoon souffre pour lui et pour ses fils, qu'il voudroit

secourir ; les plis du serpent qu'il rencontre de tout côté, et dont il fait des efforts pour se délivrer, irritent son courage ; et quoiqu'il emploie la plus grande force, il ne peut venir à bout de franchir cet obstacle. On conserve à Portici un faune dont l'ivresse n'est pas moins marquée dans le dos, les jambes, le ventre et les moindres parties que sur la physionomie ; et l'on voit, en examinant ce morceau, combien les anciens ont été savans dans l'expression : comme de toutes les parties de l'art, celles de donner l'expression et le caractère sont les plus difficiles à saisir et à rendre, elles sont aussi celles qui sont le plus difficilement senties, et le plus rarement connues ; on peut cependant juger par l'impression qu'elles faisoient chez les anciens, du prix qu'ils y mettoient. J'en vais placer ici quelques exemples, afin que l'on ne nous soupçonne pas d'avoir vu et décrit dans les morceaux dont nous avons parlé, des choses qui n'y sont pas.

Pline nous parle d'une statue de Ctésilas (1), qui représentoit un homme mourant de ses blessures, dans lequel on pouvoit connoître combien il lui restoit de vie. Dans le Pâris d'Euphranor (2), on reconnoissoit le juge des trois déesses, l'amant d'Hélène et en même temps le meurtrier d'Achille. On louoit encore l'aigle de Léocarès, qui paroissoit sentir le prix de ce qu'il enlevoit, et à qui il portoit Ganymède (3) ; on eût dit qu'il craignoit d'offenser de ses serres même les habillemens du favori de Jupiter. La statue du boiteux de Pythagore de Léontium, que l'on voyoit à Syracuse, est encore

(1) *In quo possit intelligi, quantum restat animæ.* Hist. Nat. 34.

(2) *Laudatur quod omnia simul intelligantur, judex dearum, amator Helenæ, et tamen Achillis interfector.*

(3) *Leochares aquilam, sentientem quod rapiat in Ganymede, et cui ferat, parcentem unguibus etiam per vestem.*

du même genre (1); en la regardant, dit Pline, on croyoit sentir la douleur de l'ulcère qui le faisoit boiter. On peut penser après cela quels devoient être (2) le Jupiter Olympien de Phidias, et les Astragalizontes (3) de Polyclète, que cet auteur donne pour des ouvrages encore plus parfaits, enfin la Phrynée de Praxitèles (4), dans laquelle on reconnoissoit l'amour de l'artiste qui l'avoit faite, et la reconnoissance imprimée sur le visage de la courtisanne.

Les Grecs estimoient par dessus toutes choses la beauté, la force et l'agilité; aussi dans l'Illiade comme dans l'Odyssée, la beauté des héros est-elle comparée à celle des dieux. Cypselus fit célébrer des (5) jeux où l'on accordoit le prix à la beauté, et l'on disputoit à Corinthe, à Sycione, à Olympie, à Mégare, celui de la force et de l'adresse. Pour donner plus d'intérêt à leurs statues, les artistes choisirent naturellement les sujets qu'ils représentèrent, tels qu'ils réunissoient les qualités que l'on prisoit davantage : de-là vient qu'ils nous ont laissé les plus beaux modèles en tous genres, et qu'ils ont si bien représenté les avantages de la belle nature.

Comme rien n'est plus capable de donner de l'intérêt, parce que rien n'excite un plus grand plaisir que la *beauté*, les anciens eurent soin de la conserver par-tout et de régler l'expression de manière qu'elle n'en fût jamais altérée. C'est pourquoi ils en arrêtèrent la mesure là où, pour trop exprimer, leurs figures eussent commencé à grimacer. Ceci se voit

---

(1) *Cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.*

(2) *Jovem Olympium, quem nemo æmulatur.*

(3) *Quo opere nullum absolutius plerique judicant.*

(4) *Hanc putant Phrynem fuisse, deprehenduntque in ea amorem artificis, et mercedem in vultu meretricis.*

(5) *Eustath.* Ad Iliad Comm.

évidemment dans les Niobés, où brille à la fois la plus sublime beauté et l'expression la plus grande, sans que celle-ci offense en rien la première. Le Laocoon est encore un exemple de ce que j'avance, car malgré l'impression que la douleur et l'anxiété laissent sur sa physionomie, elle est cependant ce que l'on peut imaginer de plus noble ; et nous avons entendu dire à *Raphaël Mengs*, dont on connoît les grands talens dans la peinture, que si on dessinoit la tête du Laocoon dans un état de tranquillité, elle ne seroit guère moins belle que celle de l'Apollon du Belvedère.

Dans l'action que les anciens donnèrent à leurs figures, ils eurent soin de chercher les moindres mouvemens qui pouvoient l'exécuter ; et, par ce moyen, à la beauté qui charme ils unirent la grace qui séduit. D'une infinité de statues antiques que nous avons examinées avec soin, nous n'en avons pas vu une seule où l'artiste ait placé son modèle pour montrer sa science dans l'art ; mais par-tout il semble avoir cherché la position la moins gênée qu'il étoit possible, et cependant la plus propre a exécuter ce qu'il avoit à faire. Par ce moyen, les statuaires donnèrent de la noblesse à leurs figures, sans rien diminuer à l'expression qu'elle devoit avoir, et rencontrèrent la grace en fuyant l'affectation ; ils regardèrent toujours les draperies comme des accessoires qui pouvoient voiler le nu, mais ne devoient presque jamais le cacher, et sans se soucier qu'elles fissent groupe avec lui, ils les jettèrent d'une manière qui laissa toute l'attention aux parties principales.

Nous ne parlerons point des styles des différens temps, et de beaucoup d'autres détails qui entroient en effet dans le plan de cet ouvrage ; en les plaçant ici nous n'eussions fait que répéter ce qu'en a dit Winkelmann dans son histoire de l'art, et dans ses monumens antiques : c'est-là que les cu-

rieux peuvent lire une infinité d'observations importantes, appuyées d'exemples les plus choisis, vus avec le goût que l'on peut desirer, et montrés avec l'intelligence et l'érudition qui peuvent les rendre utiles et intéressans pour les amateurs, les artistes et les gens de lettres. Ceux qui trouveront que nous n'avons pas assez fait, ou fait assez bien, et qui ne connoîtront pas les ouvrages dont nous parlons, nous auront au moins l'obligation de leur en avoir indiqué de meilleurs que les nôtres.

De la Peinture.

Après avoir parlé de la sculpture et de l'architecture des anciens, après avoir essayé de montrer quels chemins ils ont suivis pour élever ces arts à la perfection dont ils paroissent susceptibles, après avoir tenté d'indiquer les maximes que nous croyons qu'ils se sont proposées, nous allons dire maintenant ce que nous pensons de la peinture, cet art sublime, qui de même que l'écriture et la navigation, doit être regardé comme une des plus brillantes découvertes de l'esprit humain.

Par la navigation, les terres les plus éloignées, celles qui, totalement inconnues, étoient séparées par le vaste Océan, se sont communiquées, et pour ainsi dire réunies les unes aux autres; des peuples, de mœurs, de caractères, de génies tous différens, ont appris à se connoître et à se lier ensemble. Les productions des sables brûlans de la ligne, ont été portées jusques sous la Zône glaciale; les richesses de toutes les contrées, devenues publiques, se sont également répandues dans toutes les parties du globe que nous habitons; lui-même enfin

enfin n'est plus regardé que comme une patrie commune à tant de nations, qui toutes travaillent les unes pour les autres, et cherchant leurs avantages particuliers, contribuent sans le savoir au bien général.

L'écriture a causé dans le monde moral des révolutions semblables à celles que la navigation a occasionnées dans le monde physique; c'est elle qui, conservant les idées de tous les siècles, a transporté celles qui avoient été conçues sur les bords du Gange, du Nil et de l'Alphée, jusqu'au rivage autrefois ignoré d'un nouveau continent. Aux pieds des Cordillières, dans ces pays que gouvernèrent les Incas, qui se croyoient descendus du soleil, on connoît aujourd'hui la philosophie et les erreurs de la savante Grèce, le peu que nous savons de la doctrine obscure des anciens Egyptiens et les sages loix que Zoroastre donna aux Perses : tous les esprits sont en quelque manière devenus contemporains, et les temps, comme arrêtés dans leurs progressions, semblent s'être réunis.

Par une sorte d'enchantement qui lui est propre, la peinture, en suivant une route différente, est encore allé plus loin. Ainsi que l'écriture, elle a non-seulement conservé les pensées des hommes, mais elle a encore trouvé le moyen de fixer les traits de leur figure, que la mort fait disparoître pour toujours; leurs passions, qui de leur nature sont peu durables; leurs actions, que le temps ensevelit dans l'oubli commun des choses passées, et de perpétuer avec leurs affections jusqu'aux moindres mouvemens de leur ame. Et comme par la navigation nous nous transportons en des climats tout opposés à ceux que nous cultivons, nous traitons avec des hommes dont la nature sembloit nous avoir séparés pour toujours. Par la peinture, nous vivons dans les temps et avec les hommes mêmes qui nous ont précédés; par

elle, des contrées entières, renfermés dans le court espace d'un tableau, sont retracées sous nos yeux comme si elles étoient présentes, et nous nous trouvons transporté d'un moment à l'autre en des pays dont la distance est immense de celui que nous habitons. O peinture! art vraiment divin! c'est par toi que, des ruines de l'ancienne Rome, nous fûmes transportés dans l'académie d'Athènes; là, nous vîmes Aristote (1) affirmant de la main, avec cet air d'autorité que donne la faveur des rois, les dogmes obscurs de sa philosophie. Plus modeste, mais avec une éloquence presque divine, Platon élevoit le bras, et du doigt qui marquoit le Ciel, il sembloit indiquer l'unité d'un Dieu, qu'il avoit apprise de son maître, et proposoit à ses disciples les sublimes principes de sa métaphysique. Séparé de tous, comme n'ayant rien de commun, ni dans ses maximes, ni dans ses actions, avec le reste des philosophes, Diogène leur paroissoit étranger, il étoit couché d'un air indécent sur les dégrés du portique, et paroissoit s'étudier à contredire les opinions du reste des hommes : plus orgueilleux de sa nudité et de son indigence que les autres ne le sont de leurs robes de pourpre et de leurs richesses, on reconnoissoit en lui le

(1) Les descriptions qu'on va lire sont celles de l'école d'Athènes, et de l'Attila de Raphaël. On les a mises ici pour faire sentir, par des exemples, ce qui doit entrer dans la composition d'un tableau d'histoire. Nous eussions pu ajouter presqu'autant de citations qu'il y a de paroles dans la première de ces deux peintures; car il est certain que le grand homme qui les a faites avoit sous les yeux tout ce que les anciens ont écrit du caractère et de la philosophie des hommes qu'il vouloit représenter. Nous avons cherché à réunir tous ces passages dans le discours même. Ceux qui sont au fait, les reconnoîtront aisément, les autres n'auront point de regret de ne pas les trouver dans cette note.

seul homme à qui, tout puissant qu'il étoit, Alexandre se plaignoit de ne pouvoir ni rien donner ni rien enlever. Près du bisarre compagnon d'Antistènes, l'immortel Archimède courbé vers la terre, cherche dans les figures qu'il vient de tracer, la quadrature de la parabole ou les rapports de la superficie d'une sphère avec celle d'un cylindre dans lequel elle seroit inscrite : absorbé dans la profondeur de sa méditation, il ne voit, n'écoute, ne fait attention à rien de ce qui se passe autour de lui ; tel il fut dans les murs de Syracuse captive, quand irrité de son indifférence pour sa vie, le soldat romain priva Marcellus du plaisir de la conserver à un si grand homme. Au contentement qui brilloit sur son visage, à un certain air de volupté et d'affabilité répandu sur toute sa physionomie, à sa tête couronnée de verdure comme à la sortie d'un festin, nous reconnûmes le maître de la célèbre Leontium, le délicat Epicure ; il étoit environné de ses amis, parmi lesquels Métrodore tenoit le premier rang ; vous diriez qu'il a pris dans son heureux tempérament les loix de sa philosophie : en ce moment, il cherchoit à expliquer la formation de ce vaste univers par le concours fortuit des atômes qu'il croyoit répandus dans le vuide. Lucrèce, son disciple, qui le regarde comme un Dieu dont l'intelligence s'étend par-delà les limites du monde, résolu de suivre ses traces, prête à ses raisonnemens les agrémens de la plus sublime poésie.

Mais quel plaisir nous ressentîmes à rencontrer Socrate, qu'Apollon lui-même déclara le plus sage des hommes ! Il s'occupoit à discourir avec Alcibiade ; nous n'eûmes pas de peine à le reconnoître à sa physionomie, qui ressembloit à celle de Silène, aux couleurs de son teint qui approchoient assez de celles qu'on a coutume de donner aux Satyres, enfin à l'ironie qu'on voyoit incessamment sur ses lèvres, et que

souvent il mêloit dans ses discours. Alors il étoit sans manteau, comme quelqu'un qui seroit dans sa maison, et sa robe, qui n'avoit presqu'aucun plis, répondoit admirablement bien à la simplicité de son caractère : du pouce et de l'index de sa main droite, il serroit le doigt du milieu de la gauche, comme pour établir le point de la question où il étoit arrivé; les deux doigts voisins, en se rapprochant l'un de l'autre, marquoient évidemment les propositions qu'il venoit de faire accorder à son illustre auditeur : il le regardoit fixement entre les yeux, comme un homme qui voudroit pénétrer ce qu'un autre pense, quel effet produit sur lui ce qu'on vient de lui dire, enfin à quel parti il s'arrêtera. Paré de tous les attraits de la jeunesse, avec cet intérêt qu'elle excite, lorsqu'elle est accompagnée d'un beau naturel, et cet air de noblesse qui lui concilia l'amour de tous les Athéniens, Alcibiade, dont les traits ressembloient à ceux du dieu Mercure, étoit habillé en guerrier : on voyoit à sa parure, que non moins flatté de plaire que de commander, il n'avoit rien négligé de ce qui pouvoit le rendre agréable et brillant tout-à-la-fois. A son attitude chancelante, à sa tête un peu inclinée, comme la lui reproche le poëte Archippus, à une sorte de molesse qu'on observoit dans tout son maintien (car bien que droit, ses jambes étoient croisées l'une sur l'autre; de sorte que son corps, qui paroissoit vacillant comme son esprit, ne portoit que sur un pied, et l'une de ses mains se reposoit sur la poignée de son épée, tandis que l'autre s'attachoit à son vêtement), vous diriez qu'à chaque question qu'on lui fait, il prévoit la condamnation de ce qu'il pense, et qu'enfin obligé par dégré de réformer son opinion, il sera contraint d'adopter celle de Socrate. Phédon, qui établit l'école d'Elide, enveloppé de son manteau, examinoit profondément Alcibiade, et se plaisoit à voir les progrès que les raisons de leur ami commun

faisoient sur lui. Vous eussiez vu clairement que ce n'étoit point par de vains sophismes que Socrate tentoit d'établir des idées nouvelles ; mais que par des raisonnemens très-simples, quoiqu'intimement liés et dépendans les uns des autres, il faisoit développer avec un art qui lui étoit particulier les propresidées de ceux mêmes qu'il instruisoit. Ceci nous rappelle qu'il se vantoit en badinant d'être l'accoucheur de l'esprit, faisant allusion au métier de sage-femme, que sa mère avoit fait toute sa vie. Les pensées, les sentimens de ces philosophes, leurs caractères particuliers, et, si nous osons le dire, celui de leur philosophie, étoient si clairement exprimés dans leur maintien et dans leurs gestes, que sans entendre leurs voix l'on s'imagine entendre leurs discours. Nous apperçûmes aussi le sévère Zénon, le douteux Arcélias et plusieurs autres auxquels nous ne nous arrêterons pas. Cependant, à quelques pas de cet endroit que nous quittâmes avec regret, nous nous trouvâmes pour ainsi dire à plusieurs siècles au-dessous du temps dans lequel vivoient les grands hommes que nous venions de voir : tout étoit changé dans notre Europe, vaste et sanglant théâtre, où rien n'est fixe pour long-temps, où les révolutions qui se succèdent semblent toujours en préparer de nouvelles, où l'insatiable fureur de la gloire, et l'ardente soif de commander se jouent de la vie des hommes et du repos des nations. La Grèce après avoir perdu sa liberté, si courageusement défendue contre les Perses, bientôt avoit vu ses nouveaux maîtres fléchir eux-mêmes sous le joug de leurs tyrans. Rome, transportée sur les bords de l'Hellespont, et son empire en proie à des barbares qui l'inondoient de toute part. Dans ces circonstances, nous vîmes une armée qui s'ébranloit, comme il arrive au moment qui précède la fuite et le désordre d'une déroute. A la physionomie des soldats qui la composoient, à leurs chevaux et à leurs armes, nous reconnûmes

les habitans des rives du Danube et la Save, auxquels Trajan imposa des loix. Des feux allumés sur les montagnes où les peuples s'étoient retirés, des flammes qui désoloient tout le pays, un amphithéâtre à moitié ruiné, des aqueducs renversés, nous firent reconnoître l'Italie, terre autrefois heureuse; elle étoit cultivée par des mains vertueuses et triomphantes; sous un ciel toujours serein, avec un éternel printemps, la bienfaisante nature lui avoit accordé une fécondité sans bornes. Mais, qu'elle étoit différente de ces temps, où dominant sur les trois parties du monde, étonnée de sa puissance, elle ne trouvoit rien qui lui résistât! En ce moment, dépeuplée, inculte, abandonnée de ses princes et de ses citoyens, également dépourvue de capitaines et de soldats, elle est dévastée par l'armée du féroce Attila. Notre vue se porta d'abord sur la cause de l'évènement présent, et cherchant ce qui pouvoit exciter le trouble répandu dans toutes ces troupes, nous fûmes surpris de ne voir contre un roi si puissant, qu'un pontife, qui de l'air le plus doux, mais en même temps le plus majestueux, en avançant seulement la main, paroissoit repousser loin de lui toute cette nombreuse armée. Semblable au grain de sable que la providence a mis sur le rivage, et contre lequel viennent se rompre les vagues d'une mer agitée par la tempête. Comme Léon (car c'étoit lui qui, dans ces temps malheureux, consoloit l'Eglise et soutenoit sa patrie), le petit nombre de ceux qui l'environnoient étoient montés sur des mules; dans ceux qui paroissent les plus élevés par leurs rangs, on voyoit un tranquille mépris de l'ennemi, et une confiance dans la puissance de leur chef, qui les tenoit presque sans action. L'étonnement le mieux marqué, avec une sorte de crainte, mêlée de respect pour un si grand pouvoir, paroissent sur les visages et dans la contenance de ceux qui, dans un état inférieur à celui des premiers, étoient néanmoins les plus

voisins du pontife : quant aux gens du plus bas ordre, qui marchoient à sa suite, à travers leur curiosité, on entrevoyoit cette sorte d'orgueil qui fait que l'on se plaît à dépendre d'un homme de qui seul dépendent tous les autres, et qui dans cette occasion semble commander aux événemens. On voyoit dans les airs les princes des Apôtres qui devançoient la troupe sacrée : moins reconnoissable aux clefs qui lui ont été confiées qu'à son caractère de douceur, et à l'envie qu'il avoit, non de punir, mais de corriger, le premier agitoit son épée dont il tenoit la pointe élevée, et penchant la tête comme quelqu'un qui prendroit en pitié la personne même qu'il menace, il exhorte le roi des Huns à se désister d'un entreprise que le ciel désapprouve. Le second des apôtres, Paul, d'un caractère plus emporté, comme se ressentant du métier qu'il a fait autrefois, avertit avec l'air de quelqu'un qui peut employer la punition au lieu des avertissemens ; son action qui est plus vive, son bras gauche qu'il porte en avant avec le doigt index qu'il allonge d'un air d'autorité, et qui précède la pointe de son épée, ordonnent aux enseignes ennemies de se retirer promptement : toutes inanimées qu'elles sont, et quoique le vent les tourne vers la tête de l'armée, comme si elles entendoient le discours de l'envoyé de dieu, comme si elles y étoient sensibles, elles ne manquent pas d'obéir à ses commandemens. Agitées par deux forces contraires, elles se retournent, vous diriez qu'un tourbillon impétueux les contraint à prendre une direction opposée à celle que leur prescrit l'ordre commun de la nature. Leur action atteste, qu'en tout ceci il y a quelque chose de surnaturel, de miraculeux, de divin : c'est la providence elle-même qui suspend en ce moment les loix par elle établies sur tout l'univers, pour épouvanter les peuples et répandre la confusion dans l'ame des rois, qu'elle a placés comme le néant devant elle. C'est en

vain que l'un de ceux qui portent ces enseignes veut s'obstiner à retenir celle qu'il tient en main, l'insensé qu'il est, d'oser opposer sa volonté à celle du tout-puissant; il ne s'apperçoit pas qu'il fait des efforts qui jamais ne peuvent répondre à ses desirs! D'un caractère moins audacieux, son compagnon, malgré l'envie qu'il auroit d'arrêter son drapeau, cède à un évènement si imprévu, qui ne lui laisse que le sentiment de l'admiration et de la douleur de ce qui se passe à présent. Près de lui, les trompettes couronnées de laurier, marque de leurs précédentes victoires, au lieu de sonner la charge ou la marche qu'ils doivent faire, ont le dos tourné à la tête de l'armée, et par cette position marquent clairement que c'est la retraite qu'ils annoncent. Accoutumée à tout entreprendre, à tout oser, à tout pouvoir, l'ame inflexible des conquérans dans les jours de leurs prospérités, s'élève au-dessus des remords : c'est lorsque les tristes revers viennent leur faire appréhender le sort malheureux qu'ils ont fait éprouver à tant d'autres, qu'ils commencent à connoître l'humanité; la consternation qui venge les infortunés, la crainte qui brise la fierté des hommes puissans, le tardif repentir qui les suit à pas tremblant, viennent s'emparer de leur cœur et troubler leur esprit. Celui d'Attila est rempli d'effroi, il regarde avec épouvante les divins guerriers, il leur demande grace. Mais dans son orgueil il paroît se plaindre du ciel même, et seroit honteux de céder à une puissance autre que celle à qui rien ne peut résister : il se retourne, ses mains tremblantes montrent le trouble qui l'agite et la terreur dont il est saisi; elles ont abandonné les rênes du cheval qui est sous lui, et qui par sa grandeur, sa force et sa férocité, paroît sentir à quel maître il appartient. A côté de son prince, un des chefs de l'armée avance vers le pontife une main suppliante : dans la médiation qu'il semble offrir, il excite la pitié pour Attila, il le montre prêt à obéir,

obéir, il intéresse pour son infortune et semble ne demander que le temps qu'il faut pour faire une retraite, à laquelle on se dispose, et de suspendre au moins pour quelques instans les effets de ce pouvoir absolu, dont Léon paroît le dispensateur. C'est en ce moment glorieux où, libérateur de son pays, il en impose aux puissances de la terre, et dispose de celles du ciel, qu'il est digne du nom de grand, que la postérité lui a confirmé. Un soldat à pied près de son roi, le regarde avec toute la compassion dont il est capable dans l'horrible frayeur dont il est saisi; cette même frayeur, qui s'imprime sur tous les visages, a pénétré dans tous les rangs qu'elle a confondus, elle se voit dans les actions de tous les hommes et des chevaux, par-tout elle est exprimée suivant l'âge, le caractère et l'état des personnes; tels sont les miracles du grand Raphaël qui, par une sorte de prestige, nous fait éprouver pendant le réveil, les plaisirs d'un songe agréable, et nous trompe sur le temps comme sur les lieux, en nous intéressant et nous faisant partager les passions qu'il sait donner avec tant de vérité aux personnages qu'il fait agir. Comme nous avions reconnu Socrate dans ces doctes peintures, nous retrouvâmes Anaximandre, Démocrite, Alphonse d'Arragon, ce prince philosophe, qui préféra le repos qui fait aimer les sciences, à la gloire de porter la couronne impériale qu'on lui offroit. Nous vîmes aussi beaucoup d'autres grands hommes, dont leur goût, leur tempérament, leur manière de voir y étoient marqués à des traits si ressemblans, que chacun d'eux se distinguoit de tous les autres. Ceux qui ont examiné avec soin les précieux morceaux que nous venons de décrire, n'ont pas manqué d'être touchés d'un si noble spectacle, qui frappe à mesure qu'il trouve l'esprit plus préparé à le comprendre, et l'ame plus disposée à s'ouvrir au sentiment qu'inspirent nécessairement les belles choses : combien de gens en

ont encore été plus touchés que nous! Que si quelques-uns ont échappé à l'impression qu'elle devoit leur faire, c'est faute de l'avoir étudié ou connu suffisamment. Nous osons croire aussi que, semblable à la poésie, la peinture n'est pas faite pour ces ames vulgaires, qui ne connoissent presqu'aucun des solides plaisirs que les connoissances réunies aux sentimens peuvent seules procurer : humiliées par les vertus, les talens ou le bonheur auxquels elles croyent ne pouvoir atteindre, en vain la peinture la plus savante leur tracera les portraits et les actions des hommes illustres : ces images, capables d'animer ceux qui sont faits pour imiter les héros qu'elles représentent, sembleront à eux seuls des encouragemens à la vertu, des témoins qui attestent qu'on peut sans présomption oser ce qu'ils ont fait, et des objets d'une louable émulation. Car de même que nous courons volontiers à la rencontre des hommes célèbres, par quelques grandes choses qu'ils ont faites ou écrites, ainsi en parcourant les âges qui nous ont précédés, nous sentons de la satisfaction à nous arrêter, pour examiner à loisir les traits de ces hommes fameux qui ont éclairé ou gouverné la terre; c'est que par-là nous transportons en quelque façon les bornes de cette vie, qui dure si peu, dans les siècles qui se sont écoulés; comme ceux qui disent ou font des choses dignes de l'attention de la postérité, étendent leur existence dans un long avenir, dont les suffrages et les applaudissemens font l'ambition et la récompense des ames élevées : il ne faut donc pas s'étonner de l'empressement que Cicéron, qui étoit si sensible au desir d'acquérir de la gloire, montroit à Atticus, pour faire venir d'Athènes les monumens qui représentoient les philosophes ou les fameux capitaines qui l'avoient illustrée. Asinius Pollion, le docte Varron, Jules-César, Auguste même, au rapport de Suétone, n'en furent pas moins

curieux ; et Pline étoit si persuadé que ces sortes de représentations servoient à exciter les hommes à la vertu qu'il reproche aux Romains de son temps, qu'avec le goût pour les images des grands hommes, ils avoient perdu celui de faire de grandes choses. La peinture, dit il encore, cet art si noble, d'abord recherché des rois et des peuples, parce qu'il rendoit illustres ceux dont il daignoit transmettre les portraits à la postérité, a été pour ainsi dire chassée de nos maisons par ce frivole amas d'or et de marbre qui y brillent de toutes parts. Ce fut sous le règne de Claude, que les Romains, suivant les inclinations corrompues de leur Prince, commencèrent à préférer ce qui étoit magnifique et rare, à ce qui n'étoit que beau et simple. Cet imbécille empereur dut son salut au mépris que Tibère et Caligula son neveu eurent toujours pour lui ; et comme il fut élevé dans la servitude et la cruauté, il porta sur le trône la bassesse et le goût des esclaves ; c'est lui qui fit effacer la tête d'Alexandre, d'un portrait qu'avoit peint Apelle, pour mettre à sa place celle d'Auguste son prédécesseur. C'est donc à cette époque, où la flatterie et le luxe avoient énervé tous les courages et avili tous les esprits, qu'il faut attribuer la décadence de la peinture à Rome : sa chûte y fut si précipitée, que Pétrone assure qu'il n'en étoit par resté le moindre vestige au temps qu'il écrivoit. Presqu'avec elle la poésie, l'éloquence, l'architecture et la sculpture tombèrent, ou prirent un système différent : la langue même devint moins nombreuse, et s'éloigna du caractère de simplicité et de grandeur que Lucrèce, Cicéron, Saluste, Virgile, Tite-Live et tant d'autres écrivains lui avoient donné. C'est ici où l'on ne peut s'empêcher de reconnoître les rapports et l'intime harmonie qui règnent entre tous les arts, dont l'objet est l'expression de la nature, puisqu'il semble qu'en attaquer un seul,

c'est réellement offenser tous les autres et préparer leur destruction générale. On sent dans les poëmes de Lucien, dans les ouvrages philosophiques de Sénèque, dans le Satyricon même de Pétrone, un goût de recherche, une envie de montrer de l'esprit, et une sorte d'élégance puérile tout à fait différente de celle que l'on trouve dans les auteurs du siècle d'Auguste. Dans le temps que cette nouvelle manière d'écrire s'introduisit, l'architecture se couvrit de ces ornemens qui la rendirent plus riche, plus singulière, plus nouvelle ; mais bien moins noble, moins majestueuse, moins imposante. Plus gênée, la sculpture ne céda pas si facilement au caprice du temps, et fut contrainte à ne pas s'écarter de ses principes ; car elle ne peut jamais plaire qu'en s'attachant à rendre avec fidélité la nature la plus agréable : cependant, ambitieuse de se montrer et de faire voir ce qu'on n'avoit pas encore vu, à l'imitation des arts qui l'avoisinoient, elle commença à creuser dans le marbre le cercle des prunelles de l'œil, à augmenter la taille des figures de relief, et se servir du forêt pour indiquer les vuides que les boucles de cheveux laissent entr'elles ; le porphyre que sa couleur rend si contraire aux effets de lumière dont la sculpture a besoin ; l'albâtre, qui par sa nature est si peu durable ; l'agate, dont le travail est si difficile ; enfin la dorure, si propre à défigurer les traces légères d'un ciseau bien ménagé, furent mis en œuvre, et l'on apprit à faire plus d'attention à la matière qu'à l'art même qui l'employoit.

Les arts, ainsi que les hommes, connoissent la foiblesse de l'enfance et le poids de la vieillesse : timides dans leurs principes, ils s'instruisent en comparant avec peine l'estime des peuples ; l'émulation, le génie les guide peu-à-peu vers la perfection, et pour ainsi dire à leur maturité. Bientôt le luxe, comme une sorte de maladie, vient les attaquer, l'abus des arts même et l'amour des petites choses, qui ôte aux grandes

la considération qu'elles méritent, les entraînent insensiblement à la décrépitude ; et comme ils ont commencé par apprendre ce qu'ils ne savoient pas, ils finissent par oublier ce qu'ils ont su, et s'ensevelissent dans le néant, qui a précédé leur naissance. Quelquefois, après avoir été perdus pendant plusieurs siècles, on les a vu reparoître, essuyer les mêmes vicissitudes, et retomber par les mêmes raisons. C'est ainsi que des causes pareilles à celles qui détruisirent les arts des Grecs et des Romains, ont malheureusement produit chez nous des effets tous semblables ; et le goût des éclatantes bagatelles qui ne sait se fixer, celui de la nouveauté qui l'accompagne, ont dû nécessairement y étouffer le génie des arts ; car ceux-ci ayant des principes stables, desquels ils ne doivent pas s'écarter, n'ont pu s'en s'avilir se prêter aux minuties que le luxe recherche aujourd'hui.

Ce n'est pas dans la magnificence des palais somptueux, dans la splendeur de ces appartemens, où l'or et la soie brillent de toute part, où la Peinture n'est qu'un accessoire, où les plus beaux tableaux ne sont considérés que comme des meubles de prix qui flattent la vanité de leur possesseur ; enfin dans la société où nous sommes des tableaux mêmes, que nous pouvons avoir le véritable amour de la peinture, ou du moins l'idée de la surprise qu'elle feroit naître, si moins accoutumés à ses productions, nous considérions pour la première fois de notre vie un beau morceau d'un grand maître, comme Raphaël. Que seroit-ce si le sujet qu'il a voulu peindre se présentoit à notre mémoire, si l'esprit venoit à en saisir tous les détails, si le cœur se livroit aux sentimens qu'il inspiroit, si enfin nous pouvions connoître toute l'expression que l'auteur y eut mise? Nous croyons qu'étonnés, immobiles, nous douterions long-temps si quelque prestige, si une vaine chimère n'égareroit pas notre imagination en trompant notre

vue; et semblable à un aveugle à qui une main habile viendroit de rendre la lumière, en abattant la cataracte qui la lui cachoit, nous imaginerions contempler un monde nouveau, d'une nature tout différente du nôtre, et nous employerions nos mains, pour nous convaincre par le tact de la possibilité de la peinture. Si donc elle fait aujourd'hui moins d'impression sur nous qu'elle ne devroit naturellement en faire, c'est peut être parce que la trop grande facilité de jouir, qui ôte tant au plaisir de la jouissance, nous a rendus presqu'insensibles à ceux que nous procureroit un art si digne d'admiration si nous n'en eussions pas abusé : c'est ainsi que le grand et magnifique spectacle que la nature bienfaisante met chaque jour sous nos yeux, ces astres répandus dans la vaste étendue des cieux, leurs mouvemens qui se succèdent dans l'ordre alternatif des jours et des nuits, cette terre qui tous les ans se recouvre d'une verdure nouvelle, touche peu les hommes, à qui l'inquiétant embarras des affaires, les soins pénibles de la fortune, l'insatiable envie d'acquérir, et le trouble de leur ame, ont ôté toute espèce de sentiment pour ce qui est simple et naturel. *Le tumulte des affaires* (dit Pline) *détourne sans cesse notre attention, et l'admiration des chefs-d'œuvres de l'art a besoin du silence et de la tranquillité d'esprit.* A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choses assoupit le sentiment, ôte toute espèce de desir, se joint encore chez nous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire. Nous ne savons si les collections nombreuses sont aussi propres qu'on le croit communément à soutenir le goût de la peinture; mais nous avons souvent observé dans celles que l'on trouve plus particulièrement en Italie, que la trop grande variété des tableaux, et peut-être la manière de les arranger les uns sur les autres, détruisent une bonne partie de l'effet qu'ils devroient faire : c'est ainsi que

la différence des mains, des styles, et le changement continuel des sujets, ennuyent à la fin et fatiguent totalement l'attention qu'on devoit ménager ; celle-ci, partagée sur une grande quantité d'objets, n'a le temps de se reposer sur aucun, ce qui fait que rarement le curieux, en s'attachant à un seul morceau, peut avoir le loisir de connoître toutes les beautés qu'il renferme, et qui en l'amusant, lui auroit donné de l'amour pour un art dont il tireroit du plaisir et de l'instruction. Il arrive de-là, que loin de prendre du goût pour la peinture, il perd celui qu'il eût desiré avoir par elle, et finit par ne pouvoir comprendre comment on peut s'amuser d'une chose qui lui paroît si ennuyeuse. C'est ce qui nous porte à penser que ces galeries pourroient bien n'avoir pas pour tout le monde le même agrément et la même utilité qu'elles ont pour les connoisseurs et pour les artistes, car il est certain que ceux-là seuls qui ont des connoissances précises, peuvent faire des distinctions justes ; or nous demandons à quoi peuvent servir ces collections, pour ceux qui ne sont pas en état de distinguer le bon du médiocre ; et qui souvent trompés par des noms fameux, penseroient se méprendre en n'admirant pas des choses qui étant souvent des commencemens d'un artiste, n'en valent pas mieux pour être de lui, et ne sont que des essais de l'art qui lui a donné de la réputation. Mais pour dire tout-à-fait notre sentiment sur la plupart des collections que nous avons vues, il nous semble qu'un tableau médiocre gagne beaucoup à s'y trouver renfermé ; parce qu'étant confondu dans la foule, il est assuré d'être moins vu et par conséquent moins critiqué, au lieu qu'un bon ouvrage, à qui il est avantageux d'être consideré, doit nécessairement perdre en partageant avec beaucoup d'autres l'attention qu'il méritoit toute entière. Fondé sur ces réflexions, nous conseillerons donc à ceux qui voudroient cultiver le goût naissant qu'il ont

pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup, qu'à bien voir ; d'être persuadés que la réputation de beaucoup de peintres est fort au-dessus de leur mérite, et d'être certains au moins qu'en fait de composition, s'ils ne veulent consulter que leur propre sentiment et n'apprécier les choses que d'après eux, ils jugeront presque toujours mieux qu'en suivant la plupart des opinions reçues; car bien souvent elles ne sont fondées que sur une aveugle prévention. Il faut encore attribuer à cette abondance, à cette facilité de voir que donnent les collections, ce grand nombre de prétendus connoisseurs, qui, pour avoir rencontré quelquefois le nom de l'auteur d'un tableau, se persuadent que le hasard qui le leur a fait deviner, les met en droit d'apprécier le mérite et la réputation de tous les autres; et qui non contens de juger sans principes et sans règles les ouvrages des plus fameux peintres, décident du fond de l'art qui les a rendu célèbres, s'imaginant qu'il ne peut y avoir de beau que ce qu'ils estiment, ou de bien fait que ce qu'ils approuvent. Par eux des hommes très-médiocres ont été préférés à ces artistes du premier ordre, dont la réputation est attachée à celle de l'art même. Mais en les rebaissant au niveau des gens dont les talens étoient si fort inférieurs aux leurs, ils ont moins élevé ces derniers qu'ils n'ont effectivement dégradé la peinture, et détruit le bon goût qui la soutient. C'est ainsi que des amateurs en préférant Bélisaire au Dominiquain, le Bernin au Donatelle, et le Boromini à Bramante, ont infiniment contribué à la ruine des beaux arts; car en cela, ils ont porté les jeunes gens à imiter les uns plutôt que les autres, et à rejetter les modèles qui leur eussent appris à éviter de faire les choses dont ils se glorifient, que leurs partisans peuvent louer, mais que la postérité, pour peu qu'elle soit éclairée, n'aura garde d'approuver.

Si

Si d'une part la trop grande abondance des tableaux semble avoir usé le goût de ceux qui les possèdent, elle n'a pas fait d'un autre côté une moindre impression sur les artistes mêmes; car ceux-ci cherchant des routes nouvelles, pour donner de la considération à leurs ouvrages, pour se faire remarquer et augmenter leur aisance, ont totalement abandonné celles que Raphaël avoit suivies avec tant de gloire, et ont bien montré combien sa méthode étoit sûre et sa perte irréparable. On n'avoit garde de dire, au temps de ce grand homme, qu'un tâbleau étoit sans effet lorsqu'il montroit d'une manière convenable le sujet pour lequel il étoit composé, lorsque toutes les figures exprimoient ce qu'elles devoient, de la manière dont elles le devoient; lorsque, comme dans un concert bien ordonné, il n'y avoit point de partie qui ne se liât avec le tout, point de figure qui ne parût nécessaire, pas un mouvement qui ne fût relatif à l'action; enfin pas un sentiment qui ne contribuât à en faire naître un tout semblable dans l'ame du spectateur étonné. Cette marche étoit difficile, il falloit sans doute beaucoup de raisonnemens, d'intelligence, de connoissance des affections de l'ame et des passions humaines pour faire un bon tableau; et comme l'esprit et le cœur y contribuoient également, ils y trouvoient ensuite de quoi se contenter. Cependant des maîtres nouveaux sont venus, ils ont regardé les difficultés essentielles à l'objet de l'art, comme des obstacles fâcheux qui ralentissoient leurs opérations, et qu'il convenoit d'abattre pour n'être pas toujours dans l'embarras de les franchir : ainsi, au lieu d'accommoder leur méthode à la nature, ils ont assujetti la nature même à leur méthode; des-lors on n'a plus demandé si un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faisoit beaucoup d'effet; et sans penser que la peinture est, comme dit Simonide, une poésie muette, comme la poésie est une peinture parlante, on a perdu de vue le grand principe

d'Horace, qui ne veut pas qu'avec la flamme on produise de la fumée; mais qui exige que de l'obscurité de la fumée, on tire une lumière éclatante qui éclaire et se répande sur tout ce qui l'environne.

L'objet d'un art étant fixe et déterminé, la méthode qu'il doit suivre est prescrite; car, parmi toutes celles qu'on pourroit imaginer, il n'y en a qu'une qu'on puisse regarder comme la meilleure de toutes : celle-ci est toujours composée de différentes maximes, dont les unes sont subordonnées aux autres suivant l'importance dont elles sont. C'est l'expression qu'il faut principalement chercher, lorsqu'il s'agit de rendre les êtres capables de sentiment, comme c'est l'effet qu'il est essentiel de trouver, lorsqu'on peint des choses inanimées. Ainsi la représentation d'un fait que l'histoire propose à la peinture, et celle d'un paysage, sont deux choses dont l'exécution demande une manière qui, sans être opposée, n'est cependant pas la même; dans la première, où tout annonce des êtres pensans, agissans, capables de sentir, l'effet sera subordonné à l'expression qui est le but principal; dans le paysage, au contraire, c'est l'effet même qui est le principe du sentiment, c'est lui qui anime la nature muette; c'est lui qui, ménageant les lumières avec économie, enveloppe dans l'ombre les objets les moins importans; et rappellant la vue sur le petit nombre de ceux qui sont les plus agréables, nous transporte dans l'endroit même que l'artiste a voulu peindre. Car quelque beau que soit le site qu'il aura choisi ou composé d'après nature, il ne nous touchera qu'autant que pour nous le mettre sous les yeux, l'auteur aura eu l'art de rapprocher les circonstances les plus intéressantes qui le font valoir; et qu'en les liant intimément ensemble par l'effet qu'il aura su leur donner, de toutes ces parties réunies il n'aura, pour ainsi parler, fait qu'un seul objet.

Tel endroit éclairé des rayons du soleil levant, dans ces instans où la nature semble reprendre une vie nouvelle, perdra beaucoup à les recevoir quelques heures plus tard, et paroîtra tout différent vers le milieu du jour, où lorsqu'à l'approche de la nuit les objets commencent à se confondre et à se mêler, pour ainsi dire, avec les ténèbres. Tel autre site pourra vous faire éprouver le plus grand plaisir, si vous le voyez éclairé de cette douce lumière que la lune répand, lorsque s'élevant vers le méridien, elle n'est encore parvenue que vers le tiers de son cours : alors cet astre majestueux semble dominer sur toute la nature, qu'il embellit et rend plus touchante; il pousse en avant les objets qui sont entre lui et vous, il en marque les masses, en indique la forme générale, mais ne détaille aucune de leurs parties. De ses rayons il colore d'un blanc éclatant les nuages à travers lesquels il paroît, il les étend sur la moitié des objets qu'il rend visibles, et les laisse ensuite se perdre comme une vapeur légère dans le vague du ciel, qui se réunit vers l'horison, aux eaux d'une mer tranquille; cet élément inconstant, qui dans son repos même est toujours en quelqu'agitation, brise par son mouvement alternatif sa couche de lumière argentée, qui, étincellant sur toute sa surface, y trace une route brillante dans laquelle elle se réfléchit et acquiert une splendeur nouvelle. Au pied de ces rochers inégalement taillés, vous trouvez un petit anse que la mer vient remplir, elle y rapporte les barques paisibles des pêcheurs satisfaits, qui reviennent les uns après les autres partager avec leurs familles les poissons qu'ils ont rassemblés dans leurs filets. Les habillemens de ces pêcheurs, la sorte de pêche qu'ils pratiquent, les plantes du lieu, l'air même que vous leur voyez respirer sans contrainte, vous rappellent ces belles soirées de l'été, qui suspendent les chaleurs accablantes de

F 2

la canicule. Dans le paisible silence de la nuit, dans cette profonde solitude de la nature, dans cette lugubre solemnité à laquelle participent tous les êtres qui vous environnent, au pied d'un vieux chêne qui couvre de ses branches tortueuses un promontoire baigné de l'onde amère, on a placé sur une cippe la statue de bronze, sans doute de quelque héros : son immobilité ajoute encore au calme mystérieux de ces lieux ; vous diriez qu'elle renferme l'ame auguste de quelque homme fameux dont il n'existe plus rien aujourd'hui ; on sent naître en son ame une sorte de mélancolie qui nous console, en nous rappellant à nous-mêmes, et nous découvre le vide des choses présentes dans le néant des choses passées. La curiosité vous porte d'abord à vous approcher de cette statue pour la contempler de plus près ; cependant, content du spectacle, ou plutôt de la jouissance actuelle, vous restez en place, vous ne souhaitez pas une autre manière d'exister, toute votre vie est réunie dans ce moment présent, et satisfait du sentiment délicieux que vous éprouvez, vous n'en desirez point d'autres. Telle est la manière de faire parler les êtres muets qui sont répandus dans l'univers ; car, comme dit Longin, d'un côté le choix, et de l'autre l'amas des circonstances choisies pour faire un grand effet, attachent fortement l'esprit : l'effet n'est autre chose ici que l'expression de la nature, il est tout.

D'après ce que nous venons de dire, nous espérons que l'on ne croira pas que c'est l'effet que nous blâmons dans la peinture ; mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus que l'on en fait, et qui ayant introduit chez nous une sorte d'art nouveau, a soumis celui de Raphaël au caprice du moindre écolier, en le réduisant à une sorte de mécanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'avilissement que nous avons représenté, l'art devenu sans comparaison plus facile, n'a

plus demandé de ceux qui le professoient le même génie, la même science et cette grande élévation d'esprit qu'il exigeoit autrefois ; ce qui a fait que ces peintres se sont multipliés à l'infini, et que tout à coup l'on a eu beaucoup de tableaux, mais très-peu de bons ouvrages : c'est alors que ceux qui ont bien voulu faire travailler les artistes, également dégoûtés de leur manière et des tableaux qu'ils trouvoient tout faits, dont la composition leur paroissoit insupportable, ont commencé à regarder la peinture comme un art frivole, parce que ce qu'ils avoient sous les yeux étoit bien éloigné de leur en faire comprendre les difficultés ; dès ce moment il se sont cru capables de faire mieux et de diriger les opérations d'un art qui, sur tous les autres, demande à être libre. On a vu des amateurs imprudens conduire eux-mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir, et comme si ce n'eût pas été assez d'en choisir les sujets, avoir la présomption de décider comment ils devoient être exécutés : contraints par ce nouveau genre de servitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, et comme on ne peut jamais rendre les sentimens des autres comme on peut exprimer les siens propres, tout a été gêné dans leurs productions, la grace, la naïveté, la simplicité ont disparu, tout s'est ressenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artiste, et l'on peut bien dire qu'avec l'expression et le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle sous laquelle elle n'a plus été reconnoissable.

Cependant quelques artistes très-capables, et quelques vrais amateurs de l'art, frappés d'un tel désordre, s'unirent pour chercher du remède à un mal qu'on ne pouvoit s'empêcher de sentir ; leur intention étoit bonne, mais le succès n'y répondit pas, et les moyens qu'ils employèrent contribuèrent encore à hâter la chûte qu'ils auroient voulu prévenir. Ils

imaginèrent ces établissemens auxquels on ne peut pas attribuer la décadence de la peinture, uniquement parce qu'elle les avoient précédés. Bientôt la nécessité de faire nombre plaça à côté de gens de mérite, des gens qui n'en avoient aucun; ceux-ci pour cacher leur manque de talent et pour augmenter leur crédit, se donnèrent à eux-mêmes le titre de professeurs, qui en impose au vulgaire, leurs maisons se remplirent d'apprentifs, qu'ils appellèrent leurs élèves; ils proposèrent leurs propres ouvrages pour modèles, leur manière pour exemple, et leurs opinions pour maximes; on vit avec regret leurs voix régler les distinction destinées à l'encouragement de la jeunesse : ayant la disposition de ces récompenses, ils obtinrent les suffrages de leurs confrères en faveur de leurs disciples, et donnèrent les leurs aux disciples de leurs confrères; la protection distribuant le prix qui n'étoit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint lieu du talent, et les honneurs qui eussent animé le génie, ne servirent plus qu'à enorgueilir des gens qui en manquoient. Si l'on eût consulté le bien de l'art, on eût toujours fait choix de celui dont la manière, différent le plus de celles de ses maîtres, s'approchoit davantage de celle de la nature; mais ces maîtres eux-mêmes devenus juges, firent pencher la balance du côté des élèves qui les copioient le plus servilement. Ainsi l'on vit couronner ceux qui surpassoient tous les autres dans une manière où le plus ignorant étoit précisément celui qui devoit être choisi. Fiers de l'avoir emporté sur leurs rivaux, flattés d'être l'objet d'un choix que le public sembloit approuver, ils pensèrent le mériter pour l'avoir obtenu, et parce qu'on les croyoit capables de devenir quelque jour de bons artistes, ils s'imaginèrent l'être déja. Dès-lors, au lieu de juger de leurs ouvrages par la comparaison de ceux des grands peintres, ils décidèrent du mérite des chefs-d'œuvres des plus grands

hommes, en les comparant à leurs propres ouvrages, et ne les approuvèrent qu'autant qu'ils leur ressembloient ; et comme ils trouvèrent que tout ce que ces peintres avoient fait étoit totalement opposé à tout ce qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux blâmer les anciennes méthodes que de réformer celle qu'ils avoient adoptées, et s'imaginèrent devenir des gens habiles en critiquant ceux qui l'étoient réellement, et en méprisant ce qu'ils ne pouvoient imiter. Beaucoup de ces personnes qui ne se décident que sur l'opinion de ceux en qui elles ont mis leur confiance, parce qu'elles leur croyent de la capacité, ont adopté le goût de ces mêmes artistes, pensant qu'ayant étudié en Italie, ils devoient nécessairement être plus habiles que les autres. Mais à quoi sert d'avoir vécu en Italie, si l'on n'y a fait que ce que l'on eût pu faire sans sortir de chez soi, si l'on n'y a pas porté des yeux capables de sentir les beautés qu'elle renferme, si enfin ce que l'on voit, au lieu de détruire les fausses maximes qu'on y a apportées, ne sert qu'à les confirmer ? Ce n'est pas que dans la foule il ne se soit trouvé des hommes qui, ouvrant les yeux à la vérité, n'ayent vu ce qu'il convenoit de faire, et n'ayent fait des efforts pour arriver à ce qu'ils croyoient le meilleur ; mais dès-lors, leur conduite paroissant un reproche à leurs confrères, ceux-ci sont devenus leurs ennemis ; et comme ils formoient le plus grand nombre, et que par-là même leurs opinions décidoient de la réputation des premiers, ils les ont obligés de sacrifier leur avancement à leur fortune, et de quitter de bonne heure une méthode que d'ailleurs le goût de leur pays et la nécessité de le flatter les auroit dans la suite contraint de réformer. On peut voir sur ce que nous venons de dire, l'apologie que Nicolas Poussin fut obligé de faire de sa manière, attaquée par des adversaires tels que ceux dont nous venons de parler.

Telles sont chez nous les principales, mais non les seules causes de la corruption du goût, et l'on voit que les amateurs et les artistes y ont presqu'également contribué : il seroit intéressant pour chacun d'eux, qu'on leur montrât les moyens de réparer le mal qui s'est fait ; car ils y ont tous un intérêt particulier, les uns par l'amour qu'ils ont pour la peinture, les autres par le plaisir qu'ils auroient de voir honorer l'art qu'ils exercent, et par l'avantage qui en résulteroit pour leur fortune.

Nous croyons qu'après ce que nous venons de dire, on ne peut guère douter que la peinture, telle qu'elle est aujourd'hui, ne soit fort inférieure à ce qu'elle étoit du temps de Raphaël : tout le monde sait que ce grand homme s'éleva autant au-dessus de ce qui étoit fait avant lui, qu'il est supérieur à tout ce que l'on fait à présent ; presque seul avec Michel Ange, il sut frayer à l'art des chemins inconnus à son siècle, et le porta au plus haut point où il soit arrivé dans nos temps modernes : mais comme ce ne fut pas en suivant la manière de ceux qui vivoient avant eux que ces deux immortels artistes réformèrent la peinture, et que nous savons aussi que ce n'est pas d'eux-mêmes seulement, mais de l'étude raisonnée des ouvrages des anciens, qu'ils tirèrent leurs principales ressources, rechercher les maximes qu'ils avoient apprises d'eux, ce seroit évidemment reprendre le fil des principes qui, chez les anciens et les modernes, ont conduit l'art où l'expérience nous a montré qu'il peut arriver.

Lorsque l'on examine avec attention les ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël, on s'apperçoit aisément que l'un étudia l'antique en grand statuaire, et que l'autre l'examina en grand peintre ; le premier en tira ce grand goût de dessin que personne n'a surpassé, et qu'il fit sentir à Raphaël ; l'autre y sut trouver les règles de cette belle composition que personne n'a

égalée

égalée depuis lui. Il ne s'attacha pas seulement à quelques parties de l'antiquité ; mais persuadé que plus il verroit plus il apprendroit, non content d'examiner les pierres gravées, les médailles, les bas-reliefs, les vases, les stucs, les peintures et les statues, qui, de son temps, étoient à Rome en très-grande abondance, il fit encore copier dans toute l'Italie, et jusques dans la Grèce, ce que l'on put trouver des plus beaux restes des anciens. Éclairé par le docte cardinal Bembo, il lut avec attention leurs livres ; c'est d'après toutes ces études combinées et faites avec l'intelligence et le discernement que l'on peut remarquer dans les morceaux sortis de sa main, qu'il se forma les règles qui le guidèrent, et qui lui firent réformer sa seconde manière, peu d'années avant sa mort : au reste, on peut assurer qu'il suivit ces principes avec une telle fidélité, que les connoisseurs trouvent dans ses ouvrages le même système de choses que l'on admire dans les beaux monumens qu'il avoit examinés avec tant de soin ; c'est ce qui a fait croire à quelques-uns qu'il avoit copié sa Psyché, l'une de ses plus savantes compositions, des anciennes peintures, qu'il avoit ensuite détruites, pour s'attribuer l'honneur d'en être l'auteur original. D'après ce qu'on vient de lire, on peut conclure que l'examen des tableaux de Raphaël peut infiniment servir à l'étude de l'antique, comme celle-ci de son côté apprend à mieux sentir les beautés de Raphaël, que nous ne craignons pas de mettre au nombre des anciens, dont il a été le grand admirateur et le disciple fidèle.

Avec les tableaux de Pamphile, d'Appelles son illustre disciple, de Protogène, d'Euphranor et de Mélante, le temps nous a enlevé les livres qu'ils avoient écrits sur les principes d'un art dans lequel ils s'étoient rendus si célèbres : la perte de ces ouvrages ne peut-être trop regrettée ; mais comme il

nous reste heureusement beaucoup de pierres gravées, de vases, de bas-reliefs et de peintures antiques, et que nous avons dans Philostrate, Athénée, Pausanias et Pline, quelques descriptions des tableaux des plus fameux peintres de l'antiquité, nous pouvons, en comparant les morceaux les uns aux autres, entrevoir quelles étoient les maximes des anciens sur la composition. Leurs médailles et leurs statues nous font connoître celles qu'ils ont suivies pour le dessin, et quelques-unes des peintures qui nous restent, avec ce qu'ils rapportent eux-mêmes de leur coloris, nous aident à juger de ce qu'il a été : en joignant à tout cela les sentimens répandus dans Cicéron, Quintilien, Pline et plusieurs autres auteurs, sur les tableaux dont ils parlent, ou sur les talens de ceux qui les avoient peints, nous pourrions jusqu'à un certain point deviner ce qu'il devoit y avoir dans les livres précieux que nous avons perdus. On trouvera dans le cours de cet ouvrage les matériaux préparés pour cette entreprise, et un essai de ce que l'on pourroit faire sur cet article; mais après avoir dit ce que nous pensons de l'art et de l'habileté des anciens, nous finirons ce discours en avouant que nous croyons qu'ils avoient des moyens de s'élever qui ont manqué à nos artistes, ce qui peut-être les a empêché de s'égaler à eux. Nés libres, ils ne travailloient guère que pour leurs égaux, et n'avoient pas le désagrément d'employer à se concilier des protecteurs un temps enlevé à leurs études : ainsi leur génie n'étoit pas rétréci par la dépendance, avili par le besoin, où détruit par les suffrages humilians d'un orgueilleux Mécène, quelquefois peu capable de juger, et de qui dépend souvent chez nous la fortune et la réputation d'un habile homme. Autrefois, dit Pline, un tableau n'étoit pas renfermé dans l'enceinte d'une maison particulière, et la peinture n'étoit pas destinée à décorer seulement une habita-

tion privée ; mais elle étoit consacrée à la décoration des villes ; un bon peintre étoit alors une chose commune à toute la terre. Par-là, le chef-d'œuvre d'un artiste enterré dans un appartement, ne le faisoit pas seulement connoître aux amis du possesseur, c'étoit le public qui décidoit ; c'étoit lui qui comparoit les ouvrages ; c'étoit lui qui apprécioit le mérite, et l'on étoit sûr d'être jugé par le sentiment ; car la voix du peuple n'est jamais autre chose ; c'étoit au peintre à trouver les moyens de l'émouvoir, et comme Athènes estimoit encore plus les talens que les richesses, l'artiste, pour les acquérir, n'avoit besoin que de cultiver l'art qui le faisoit briller, et l'égaloit aux citoyens les plus accrédités de la république. N'ayant à travailler que pour le public, qui est rarement pressé de jouir, parce qu'il est assuré de vivre toujours, il étoit le maître d'employer à ses compositions tout le temps qu'il y jugeoit nécessaire ; il pouvoit voir, apprendre, s'instruire, et ne perdoit pas son crédit ou son temps en faisant lentement ; de-là venoit que, faisant moins de tableaux, le peintre n'épuisoit pas son esprit dans une multitude d'ouvrages différens ; mais employoit toutes ses forces dans un petit nombre ; il faisoit moins, mais il faisoit mieux.

On peut encore observer que les Grecs avoient le bon sens de ne peindre que leurs histoires ou leurs fables, qui étoient elles-mêmes une sorte d'histoire. Comme ils habitoient un petit pays, et que tout le monde s'intéressoit aux affaires publiques, tous les citoyens avoient les yeux les uns sur les autres, et leurs grands hommes leur étoient tout au moins aussi connus que leurs dieux : la sculpture conservoit le souvenir de leurs traits, le récit de leurs actions étoit dans toutes les bouches, et leur mémoire dans tous les cœurs ; ainsi le peintre qui avoit à représenter les belles choses qu'ils avoient faites, étoit assuré d'intéresser des peuples jaloux de

la réputation de ceux qui l'avoient bien servi, et dont la gloire rejaillissoit sur lui.

Les coutumes ne changoient pas plus dans Athènes que la langue, les loix et la façon de penser. On y étoit habillé, on parloit, on se conduisoit à-peu-près sur les mêmes principes au temps de Périclès qu'à celui d'Harmodius et d'Aristogiton; ainsi la peinture faite pour un siècle, ne perdoit rien de son intérêt pour les siècles suivans : au lieu que chez nous, un homme vêtu comme on l'étoit sous les règnes de Charlemagne ou d'Édouard premier, nous paroîtroit tout au moins aussi étranger qu'un habitant des Indes ou de la Chine, et par-là même perdroit beaucoup de l'intérêt qu'il pourroit nous donner, s'il nous ressembloit davantage. Une partie de nos loix qui dépend de ceux qui nous gouvernent ou qui nous conduisent; nos modes, que ceux qui nous plaisent peuvent changer à leur gré, ne contribuent pas peu à nous séparer les uns des autres, et font qu'une génération trouve ridicule celle qui l'a précédée, et qu'elle s'attend à être traitée de même par celle qui la suivra : comment donc rendre intéressant des sujets de cette espèce que l'on auroit à traiter, nous ne disons pas pour un petit nombre d'hommes, mais pour le peuple, qui sûrement ne sera touché que de la bizarrerie des coutumes et des habits, et ne verra rien autre chose dans un tableau? Ajoutez à ceci, que nos histoires ne sont pas à beaucoup près aussi intéressantes pour nous, que celles des Grecs l'étoient pour eux. Celle des Athéniens étoit l'histoire de leur liberté, des généreux efforts qu'ils avoient faits pour la maintenir, de la gloire qu'eux-mêmes ou leurs ancêtres avoient acquise en la défendant. « Pitéas, disoit un citoyen à son fils encore enfant, » cette peinture est de Panénus, frère de Phidias; elle représente la victoire que Miltiade remporta sur les Perses, » commandés par Datis et Artapherne : j'ai servi sous Cimon,

» qui s'y distingua, et sous Thémistocle ; voici les blessures » dont je fus honoré en combattant à Salamine. Mon père, » qui de même que moi avoit été blessé dans les plaines » de Marathon, m'avoit appris qu'il est beau et glorieux » de mourir pour son pays ; mes frères ont combattu par-tout » où le secours de la patrie les appelloit : tu vois les images » respectables des chefs qui les ont commandés, apprends en » les imitant à devenir leur égal, et ne t'arrête que lorsque » par tes services, tous les Athéniens avoueront que tu as » surpassé les leurs. » Qu'on parcoure toutes nos histoires, et les noms de tous ceux qui ont vécu depuis deux siècles, et que l'on nous montre un seul fait qui, peint par la main la plus flatteuse, puisse faire sur tout un peuple l'effet que la seule représentation de cette bataille de Marathon devoit faire sur les Athéniens : ainsi, puisqu'il paroît que les Grecs ont eu pour se rendre habiles dans la peinture, des moyens que nous n'avons plus, il n'est donc pas surprenant qu'ils nous ont surpassés.

Des usages généraux auxquels les anciens employoient leurs vases.

Il nous paroît important d'examiner et de rassembler sous un même point de vue, les demandes que souvent nous avons entendu faire à ceux qui, pour la première fois, voyent une grande collection de vases antiques : frappés d'y trouver tant de formes différentes de celles qu'ils sont accoutumés d'y voir, ils recherchent d'abord quels usages elles peuvent indiquer, et pourquoi elles ont été choisies par préférence à celles que nous employons. L'élégance du trait que l'on remarque dans ces

vases, le caractère de simplicité qui les distingue ; mais surtout le génie que l'on suppose dans les artistes qui les ont inventés, cette étrange variété de contours, inspirent bientôt le desir de connoître les temps et les lieux où on les a faits, de même que les peuples industrieux à qui nous devons ces beaux morceaux. Beaucoup de ceux qui n'ignorent pas la grande antiquité de ces monumens, les trouvent plus intéressans par leur fragilité même, et voudroient savoir comment il est possible qu'ils se soient conservés si long-temps, malgré l'extrême délicatesse de leurs parties, à travers tant d'accidens auxquels ils ont été exposés, et nonobstant un si grand nombre d'années : enfin, quand les amateurs ou les artistes viennent à considérer de plus près les peintures qui leur servent d'ornement, ils cherchent à deviner comment elles ont été exécutées, car elles leur paroissent d'autant plus étonnantes, qu'ils connoissent mieux les difficultés qu'il y auroit à en faire de semblables sur une argile nécessairement imbibée d'eau et qui ne seroit recouverte d'aucun émail.

Les demandes les plus simples sont quelquefois, en fait d'antiquités, celles auxquelles il est difficile de répondre, et comme dans les sciences physiques, des expériences souvent réitérées peuvent seules rendre raison de quelques phénomènes qui, dès l'abord, paroissoient n'en exiger aucun, ce n'est de même qu'à force de comparaison que l'on peut arriver à éclaircir certains points d'antiquité, qu'au premier coup d'œil on eût cru très-faciles à expliquer ; et sans prétendre les résoudre totalement, nous allons seulement exposer ce que nous avons observé à leur sujet ; ce ne sont pas des découvertes, mais des remarques que nous prétendons faire sur une matière qui, par la manière dont elle a été traitée jusqu'à présent, peut bien encore passer pour nouvelle.

Il nous semble très-assuré que les anciens dans l'art de

faire des vases, ainsi que dans leur architecture, n'ont jamais recherché l'agréable qu'après l'utile, et l'on ne peut douter, comme nous le montrerons dans la suite, que la différence des usages auxquels leurs vases étoient destinés, n'ait produit celle des formes qu'ils leur ont données; d'où l'on doit conclure que c'est dans leur destination même qu'il faut chercher la raison de ces différences, qui, devant toujours répondre à leur objet, ne peuvent jamais manquer d'avoir quelques signes qui le fasse reconnoître.

Les anciens, qui employoient les terres blanches, noires et rouges, dans la fabrique de leurs vases, ont aussi mis en œuvre cette argile très-fine dont nous faisons nos plus belles fayances, et qui est vraisemblablement la même que Pline appelle *araetonium*. Les bois, les cornes des animaux, l'ivoire, qu'on apportoit de l'Inde, de l'Arabie ou du pays des Troglodites, l'ambre, enfin le cuivre, le plomb, le fer et l'argent, leur servoient, ainsi que la terre, à exécuter des vases de toutes les formes. On en trouve quelques-uns de verre, auxquels ils ont eu l'art de donner l'opacité, l'épaisseur et les couleurs qu'ils ont voulu : il y en a encore un assez grand nombre en marbre de toutes les espèces, en albâtre oriental, en granit, et même en porphyre que l'on tiroit d'Egypte : il nous en reste quelques-uns qu'ils ont creusé au touret; et à force de travail et d'intelligence, ils ont même tiré des plasmes des pierres précieuses, comme l'agate onix, la sardoine, la calcédoine et la cornaline. On lit dans les poëmes d'Homère, que dès le temps de la guerre de Troye, les anciens avoient des vases travaillés en or avec beaucoup de soin et de recherche, ce qui suppose plutôt une grande pratique dans les arts que de grandes richesses; car avec moins d'or que nous n'en avons, ils pouvoient plus aisément que nous se procurer quelques meubles de grand prix, ce qui vient de ce

que leur luxe, moins étendu et moins destructeur que le nôtre, comme lui n'avoit pas su rendre commun à chaque peuple les vices et les besoins de tous les autres; car ne portant que sur un petit nombre d'objets, il n'embrassoit pas, comme il fait aujourd'hui, les productions de tous les arts, de tous les siècles et de tous les climats que nous connoissons.

Le besoin des différentes sortes de vases dont nous venons de parler, la difficulté qu'il y avoit à les exécuter, mais sur-tout la rareté de leur matière, en ont sans doute fixé le prix, de manière que les plus coûteux ont dû être les plus rares et les moins usuels, et qu'au contraire ceux qui étoient moins chers ont dû être à la fois les plus usuels et les plus communs. De-là vient que difficilement on en trouve des espèces les plus riches, et que l'on en connoît très-peu en argent et pas un seul en or, dont le volume ou le poids mérite attention; au lieu qu'on en découvre journellement une assez grande quantité en bronze, et plus encore en argile.

Presque toutes les diverses formes que l'on peut voir dans les vases d'argent, dans ceux de pierres précieuses, de marbres de toutes les espèces, toutes celles que l'on remarque sur les pierres gravées, sur les médailles, sur les bas-reliefs, et en général sur tous les monumens des anciens, se retrouvent dans les vases de bronze qui nous restent d'eux; et si l'on croit y entrevoir quelque différence, elle n'existe que dans les ornemens qui de leur nature se diversifient à l'infini, et qui doivent changer suivant la variété des matières sur lesquelles ils sont employés; mais quelques soient ces ornemens, de quelque façon qu'ils soient placés, pourvu qu'ils ayent été mis en œuvre par des artistes intelligens, ils ne doivent rien altérer à la forme du vase à laquelle ils restent soumis, et dont ils ne sont que les accessoires. Ainsi les or-

nemens

nemens de la belle architecture, peuvent bien y ajouter quelqu'agrément; mais ne doivent jamais en troubler l'ensemble, dont la nature est d'être indépendant d'eux.

L'argile étant de toutes les matières connues celle qui, gardant la forme qu'on lui imprime, se plie plus facilement à la volonté de l'homme, et s'offre plus communément à lui, est aussi celle qu'il a mis en œuvre long-temps avant les marbres et les métaux; ainsi les formes qu'on a données à l'une ont assurément été les modèles de celles que dans la suite on donna aux autres : et comme pour un vase de marbre ou de bronze on en fit des milliers en argile, la grande expérience et l'extrême facilité de l'exécution par le moyen du tour, durent procurer aux artistes qui les travailloient une connoissance plus profonde de la théorie des formes, qu'il leur eût été bien difficile d'acquérir, s'ils ne se fussent exercés que sur des matières plus riches, qu'ils auroient eu bien moins d'occasions de mettre en œuvre : ainsi, loin de s'étonner que les vases de bronze et de terre qui nous restent conservent presque toutes les formes primitives et fondamentales, l'on peut être assuré que la suite de ceux-ci devroit en contenir un plus grand nombre que celle des autres, puisqu'on ne sauroit douter qu'ils n'ayent été les plus usuels et les plus communs : d'où il suit que si nous pouvions nous flatter de réunir toutes les formes différentes que les anciens ont exécutées en bronze et en terre, on trouveroit, comme je l'ai souvent observé, une forme primitive en bronze presque toujours correspondante à une autre en terre; ce qui provient de ce que les uns et les autres de ces vases ayant été destinés à rendre les mêmes services, ont dû être de figures à-peu-près semblables. Il paroît donc que si, pour arriver à une connoissance plus exacte des usages et des formes des anciens, on avoit à choisir entre la suite des vases qu'ils ont faits et celle de leurs vases

d'argile, on devroit préférer cette dernière, qui, beaucoup moins riche et moins ornée que l'autre, fournit cependant à nos artistes un plus grand nombre de formes, nous marque un plus grand nombre d'usages, et nous instruit par conséquent davantage, ce qui peut servir à déterminer le prix et l'estime qu'on peut faire des collections de vases en argile et en bronze.

Il résulte encore de cette intime correspondance des vases de matières précieuses avec ceux de bronze, et de ceux-ci avec les vases de terre, que ce qui a été dit par les anciens des usages des uns, peut également s'attribuer aux autres : ainsi les passages des auteurs, qui souvent ne parlent que des vases les plus précieux, pouvant s'appliquer aux vases des matières les plus communes, nous serviront à reconnoître ceux-ci et à leur donner les noms qui leur conviennent, ce qui n'a pas encore été fait jusqu'à présent; et réciproquement cette connoissance sera employée à mieux entendre quelques passages des auteurs, et à interpréter beaucoup de monumens qui ne l'ont pas été jusqu'à présent.

Cependant, pour répandre plus de clarté sur cette matière, et sur ce que nous disent les anciens des vases qu'ils avoient sous les yeux, et pour rappeller avec plus de facilité les usages auxquels ils les employoient, nous les partagerons en différentes classes, ce qui servira en même temps à les arranger dans les cabinets, de telle sorte que l'on puisse en reconnoître les fonctions et retrouver ceux que l'on cherche; bien qu'idéal, cet ordre est utile, en ce qu'il aide à éclaircir et à faire naître les idées par la comparaison des objets voisins, à les fixer dans la mémoire et à les lui représenter au besoin.

Parmi les usages auxquels les anciens employoient leurs vases, on peut distinguer ceux qui regardent les choses sacrées, ceux qui ont rapport aux cérémonies publiques, enfin ceux

qui étoient réservés pour le service des particuliers : nous croyons qu'il n'y en a aucun qui ne puisse entrer dans l'une ou l'autre de ces trois divisions.

Nous distinguerons encore les vases destinés à l'usage des temples, des laraires et des tombeaux, de ceux qui ne servoient que dans les sacrifices et dans les pompes des Dieux, qui étoient dans l'antiquité ce que sont chez nous les processions publiques.

Comme les temples des anciens, leur *AEdicula*, leurs *Fanum*, répondoient à nos églises plus ou moins grandes, ils avoient le même objet : la différence de nos cérémonies et des leurs, suite nécessaire de la diversité du culte, en mit une très grande dans la disposition de nos églises, qui ressemblèrent bien moins aux temples des Grecs ou des Romains, qu'aux édifices où ils rendoient la justice; c'est de-là que les principales et les plus anciennes églises de Rome retiennent encore le nom de Basiliques. Ce n'est pas cependant que nous n'ayons quelques usages communs avec eux; tel est, par exemple, celui des *ex-voto* de toute espèce, qu'ils attachoient aux murailles de leurs chapelles, et qui, à la matière près, ressemblent en tout à ceux que nous employons encore aujourd'hui. La prodigieuse quantité qu'on en déterre chaque jour en Italie, montre bien que la crainte de déplaire à leurs Dieux, ou l'espérance d'en obtenir quelque grace, sur lesquelles se fondoit leur dévotion, n'étoient pas moindres chez les Romains que chez les Grecs : les uns et les autres consacroient dans leurs Temples des vases qui y servoient d'ornement; tels étoient ceux de terre, qu'au rapport de Pline, on déposa dans le temple d'Érytre, comme une preuve de l'habileté de ceux qui les avoient faits, ou la coupe et le gobelet de fer, donnés à Delphes, suivant Pausanias, par Allyate, l'un des plus anciens rois de Lydie; tel étoit aussi le vase

avec des inscriptions, *Poculum literatum*, qu'Athénée dit avoir vu dans le temple de Diane à Capoue : lorsque les vases votifs sont de bronze, on peut les reconnoître avec assez de facilité ; car souvent on y voit les attributs, ou, ce qui indique encore plus sûrement, les images des divinités à qui on les avoit voués : ainsi l'on peut voir un beau vase à quatre anses, qui, pour avoir été consacré à Jupiter, est orné de figures qui représentent Léda avec le cygne qui, dans cette occasion, est le symbole de ce dieu. Nous connoissons aussi plusieurs seaux corinthiens, auxquels on a donné pour ornemens des têtes de faunes ou de satyres, qui servent à la fois à décorer la naissance de leurs anses et à marquer qu'ils ont appartenu au service de Bacchus. Les vases fictiles consacrés aux dieux n'ont pu, à cause de leur trop grande fragilité, porter de tels attributs qui doivent être exécutés en reliefs ; on pourroit cependant les reconnoître à la beauté de leur vernis, à la finesse et même au sujet de leurs peintures ; et comme nous avons vu en France une ancienne cyste mystique de bronze, sur laquelle on a gravé les triétéries de Bacchus, et que d'ailleurs nous avons des vases de terre qui représentent le même sujet, je crois qu'ils pourroient bien, ainsi que cette cyste, avoir été voués à ce dieu ; d'ailleurs nous en ferons voir qui probablement ont été offerts à Cérès, aux Dioscures, à Hercule même, dont ils représentent les images ou les exploits. Cette sorte de vase servoit peut-être aussi à présenter les prémices des récoltes, le far, les fruits, le vin, les fleurs, etc. que nous savons que l'on avoit coutume d'offrir comme un tribut de la reconnoissance des peuples et des particuliers; les vases qui contenoient ces présens, appartenoient sans doute au culte des Gentils, et on les plaçoit dans une armoire le long des murs du temple, dont par-tout ailleurs ils eussent embarrassé le service : cette armoire étoit appellée *repositorium*.

Une telle disposition, qui paroît nécessaire et prise dans la nature des choses, nous indique pourquoi les vases votifs ne sont presque jamais peints que d'un côté, et s'ils le sont de tous les deux, la partie destinée à regarder le mur est toujours d'une peinture souvent répétée, et sans comparaison moins soignée et moins entendue que celle du devant du vase, qui étant faite pour être vue, demandoit plus d'art et de recherche.

De même que les laraires répondoient à nos oratoires domestiques, ainsi ce qu'on nommoit *Sacellum* étoit précisément ce que nous appellons chapelles dans nos églises; et comme l'auteur des Helladiques rapportoit, suivant Athénée, que dans la chapelle des Métapontins, à Olympie, ainsi que dans celle des Bysantins et dans le vieux *Sacellum* de Junon, on voyoit un très grand nombre de vases votifs, on peut croire que les anciens en consacroient aussi dans les laraires, où les statues des dieux étant très-petites, les vases qu'on leur offroit devoient être aussi beaucoup plus petits, quoique de même forme que ceux que l'on exposoit dans les temples. Ceci explique la raison pour laquelle on trouve une très-grande quantité de petits vases de formes toutes semblables à celles des grands, et qui jusqu'à présent paroissent n'avoir été d'aucun usage. Cependant quelques-uns de ces laraires devoient être bien plus considérables que les chapelles domestiques que l'on a coutume de faire dans les palais d'aujourd'hui; tel étoit celui où, selon Lampride, Alexandre Sévère conservoit les images de tous les princes qui avoient été mis au nombre des dieux, et où il leur rendoit les honneurs divins, de même qu'aux ames les plus saintes, entre lesquelles il rangeoit Apollonius de Tyane, Jésus-Christ, Abraham, Orphée, Virgile et Cicéron. Les laraires des particuliers ayant bien moins de dieux à contenir, étoient sans

doute beaucoup moins vastes que celui dont nous venons de parler ; pour ceux du peuple, on ne peut mieux les comparer qu'aux images des saints que l'on trouve en Italie, dans presque toutes les maisons, et devant lesquelles on a coutume d'allumer des lampes. Peu contens d'offrir à leurs dieux domestiques des fleurs, des fruits, du far, des couronnes, des bandelettes, et des balles de laine, les anciens les oignoient encore d'onguens précieux, leur offroient de l'encens et même des sacrifices. Ils faisoient aussi allumer des lampes en leur honneur, et le père Montfaucon en rapporte une dont l'inscription ne permet pas de douter qu'elle n'ait été consacrée aux dieux Lares. C'est dans les laraires, dont nous venons de parler, qu'étoient consacrés ces très-petits vases que l'on trouve en argent, en verre, en bronze, en argile, même en pierres précieuses, et qui ressemblent à ces petits meubles qu'on fait à présent pour amuser les enfans. Il est probable qu'il y avoit une manufacture de cette sorte de vases entre Sorriante et Massa, où il n'y a pas vingt ans qu'on en découvrit un nombre prodigieux, qui tous étoient de forme semblable et de la couleur naturelle de la terre.

Les anciens respectoient les tombeaux comme les édifices sacrés, quelquefois ils y offroient des sacrifices aux mânes des défunts ; c'est ainsi que Pyrrhus immola Polixène sur le tombeau d'Achille. Mais plus souvent encore ils y répandoient des libations, qui tenoient lieu des prières que nous faisons sur les tombes de nos amis ou de nos ancêtres ; c'est pour cela qu'ils donnèrent également le nom d'Ara aux autels des dieux et aux tombeaux des morts ; et comme l'architecture employa des têtes de victimes et des patères pour caractériser dans ses ornemens les temples des dieux, la sculpture plaça sur les urnes sépulcrales, de même que sur les autels, la représentation des præferriculum, du sim-

pulum, de la patère et des autres instrumens de sacrifice.

Les Etrusques, les Grecs et les Romains, avoient deux usages différens par rapport à leurs morts; ils brûloient les uns, ils inhumoient les autres : les cendres des premiers étoient portées du bûcher et déposées en des vases ordinairement enclavés dans des niches prises dans l'épaisseur du mur des chambres sépulcrales, auxquelles cet arrangement fit donner le nom de *Columbaria*; ceux qui étoient plus riches faisoient enfermer leurs cendres dans des urnes de marbre ordinairement sculptées, et quelquefois scellées en plomb; souvent on plaçoit ces urnes dans l'intérieur des mausolées, comme ceux d'Auguste, d'Adrien, de Métella, ou bien dans des édifices de formes différentes, dont les appartemens étoient décorés de peintures, de stucs et d'autres ornemens semblables : tels étoient ceux de l'intérieur de la pyramide de Caïus Cestius, le tombeau des Nasons, les monumens que l'on voit à Campana, près de Pouzzol; enfin les sépultures souterraines à la manière des Grecs, qui sont dans ce même endroit et qui donnent une idée de l'hypogée trouvé à Rome dans la ville Corsini. Ce bâtiment singulier étoit composé de trente-quatre chambres bien ornées qu'on a malheureusement ruinées; mais dont Pietro Santi Bartoli nous a conservé le dessin. C'est dans les tombeaux de cette espèce qu'a été découvert le plus grand nombre des vases que nous avons en marbre, en albâtre ou en porphyre, et on y en trouva aussi qui étoient faits de verre; ceux-ci étoient ordinairement enfermés dans des caisses de plomb qui en assuroient la conservation. Les urnes de marbre renfermoient quelquefois des vases cinéraires de matières très-précieuses, comme celui qui appartient à la maison Barberini, et qui est d'une sorte de pâte de deux lits de couleurs, dont l'un qui se détache de l'autre par la différence de sa teinte, est travaillé au touret

de même que les plus beaux camées. Ce vase, que quelques-uns prétendent avoir été trouvé dans l'urne de Métella, qu'on voit au palais Farnèse, et d'autres dans celle d'Alexandre Sévère, que l'on conserve au Capitole, est peut-être un de ceux que les anciens appelloient Murrhins, différens de ces vases qui étoient, comme le dit Pline, gravés de même que l'argenterie (*argenti modo caelantur*) ; les vases Murrhins avoient plusieurs fonds de diverses couleurs, et l'on voit par celui-ci, qu'ils imitoient parfaitement ceux qui étoient travaillés en pierres précieuses.

Les corps de ceux qu'on inhumoit étoient déposés dans des sarcofages de marbre, de plomb ou de terre cuite; c'est dans un cercueil de cette dernière sorte que Caton l'ancien voulut être enseveli. Les chambres où l'on plaçoit ces sarcofages étoient bâties tout exprès; dans quelques-unes, et celles-ci sont les plus anciennes de toutes, les morts étoient simplement étendus sur le pavé, d'autres ont été mis dans une sorte de fosse murée par les côtés et recouverte d'une tombe, qui, comme les nôtres, est faite d'une seule pierre; enfin il y en a qu'on enfermoit dans des niches creusées dans la terre, dans le tuf, ou dans les rochers; tels sont ceux qu'on voit dans les catacombes de Rome, de Naples, et les sépultures qui sont près de Syracuse; c'est dans ces tombeaux où on inhumoit les morts, qu'on trouve des vases d'argile qu'autrefois on a consacrés aux Dieux mânes; ils y servoient peut-être à contenir les liqueurs et les mets qu'on avoit coutume de présenter aux morts, selon ces paroles d'un auteur cité par Athénée : *De functis vero humi stratis et expositis in latis e gramine toris, admovit opiparum convivium pocula, et capitibus coronas.* Nous aurons occasion de parler de ces vases d'une manière plus particulière.

Les pierres gravées, les bas-reliefs et les peintures conservées

vées sur les vases fictiles, représentent souvent les cérémonies du *Lectisternium*, de même que les fêtes ou pompes des Dieux : on y portoit des cystes et des vases de formes semblables à quelques-unes de celles que l'on verra dans ce recueil, ce qui nous fait croire que ceux-ci pourroient nous faire reconnoître les vases votifs, et déterminer ce que nous devons penser de beaucoup de formes dont nous ne pourrions jamais expliquer l'usage sans leur secours ; ils nous apprennent encore l'emploi que l'on en faisoit dans les processions, dans les bacchanales, les fêtes publiques, et servent à faire mieux comprendre ce que dit Athénée des pompes d'Antiochus Epiphanes et de Ptolomée Philadelphe.

Ainsi que nous, les anciens avoient des vases usuels qui servoient pour leurs sacrifices et le culte de leurs dieux : nous les distinguerons des vases votifs, sous le nom de vases sacrés.

Polémon, cité par Athénée, dit avoir vu dans une des chapelles d'Olympie un calice d'argent, avec un *guttus* de même matière, que le peuple de Bysance avoit consacré au service de Jupiter ; ce calice, employé sur les buffets et sur les tables des anciens, répond à celui dont on se sert dans nos églises, et comme le *guttus* est la même chose que notre burette, la patère qui leur servoit à faire des oblations avoit le même usage, la même forme et presque le même nom que notre patène. Car l'église établie à Rome dès ces commencemens a beaucoup retenu des vases qu'elle y a trouvés en usage, et nous avons vu donner à laver au pape qui officioit pontificalement, et avec une aiguière de vermeil et de la même forme que le *praeferriculum* des anciens, et dans un bassin pareil à ceux qu'ils appelloient *lances*. Ils ont aussi fait usage du cyboire, qui, suivant Hermippus, ressembloit

au globe du monde ; sa partie inférieure, au rapport de Dydime, étoit semblable à la gousse de la plante nommée *faba Egyptia* par Dioscoride, et *cyborium* par les Egyptiens. Le bénitier public et particulier, *aqua minarium*, la navette qui sert à mettre l'encens, *acerra*, les lampes, les candélabres, le goupillon, tout cela étoit chez les anciens comme chez nous. Cette conformité d'usages, ainsi que les formes des vases sacrés découverts au pied du Vésuve, nous serviront à reconnoître plus facilement ceux qui sont gravés dans cet ouvrage, et les attributs qui les désignent dans les bronzes assureront les noms que nous leur donnerons dans la suite.

Des vases que nous appellons publics (non qu'ils aient été nommés ainsi par les anciens, mais uniquement pour la commodité de les distinguer), il y en a qui servoient dans les jugemens, d'autres étoient d'usage dans les thermes ou dans les bains particuliers; d'autres enfin étoient destinés pour récompenser ceux qui excelloient dans les exercices de la gymnastique.

Il paroit, par ce qu'on lit dans Homère, qu'au temps de la guerre de Troye, le sort des jugemens se mettoit dans un casque, d'où on le tiroit pour décider à la pluralité des suffrages; mais bien avant de se servir des écailles d'huîtres qui donnèrent leur nom au jugement que les Athéniens appellèrent *ostracisme*, ils employoient des signes diversement colorés, que l'on mettoit dans un vase, d'où on les prenoit ensuite pour compter les avis des juges. Deux figures de Minerve, exécutées sur des lampes de terre, prouvent ce que nous venons de dire : on sait que cette déesse protectrice d'Athenes, assista au jugement d'Oreste, qui vint se justifier devant l'aréopage du meurtre de sa mère. Les sentimens se trouvant également partagés, celui de la déesse décida en faveur de l'accusé; elle est représentée sur ces deux lampes

dans l'action de porter son suffrage, et les vases dans lesquels elle place le signe, indiquent la forme de ceux qui servoient dans les jugemens, et font par conséquent reconnoître ceux que les préteurs employoient pour recevoir les vœux de ceux qui devoient juger avec eux, et qui étoient écrits sur trois différentes tablettes. Elles nous rappellent encore la figure du vase qu'on appelloit *caddos* à Lacédémone; il y servoit, suivant Plutarque, à contenir les suffrages de ceux dont le droit étoit de les donner pour ou contre celui qui demandoit à être admis aux tables publiques instituées par Lycurgue.

Les découvertes faites depuis environ quarante ans dans la Campanie, nous ont remis sous les yeux plusieurs formes de vases qui servoient aux bains publics et particuliers; il y en a qui, liés par un anneau de bronze avec des strygiles, ont nécessairement servi avec eux, et l'on peut y remarquer *l'unguentarium*, destiné à contenir les essences dont les anciens usoient après le bain, et les patères employées à répandre de l'eau sur le corps, tandis qu'on faisoit usage du strygile ou frottoir. Ces formes connues ne permettent plus de douter de l'usage auquel étoient destinés les vases de terre qui leur sont semblables, et prouvent, comme nous l'avons dit ci-dessus, que Naples est peut-être de toutes les villes de l'Europe celle qui fournit le plus de secours pour écrire sur les matières que nous avons entrepris d'éclaircir.

Un passage d'Aristodême, conservé par Athénée, nous apprend que, sur le chemin de Schiroos à Eleusis, on exerçoit les jeunes gens à courir depuis le temple de Bacchus jusqu'à celui de Minerve Schirrane; le vainqueur recevoit au lieu de couronne une sorte de calice appellé *pentaploé :* cet usage de donner des prix à ceux qui réussissoient le mieux dans les exercices publics, se prouve encore par un

passage de Sophocle et par diverses pierres gravées ; car on en voit avec un cirque où l'on distingue un *repositorium*, et quelquefois des tables sur lesquelles il y a des vases de formes semblables à celles que nous avons dans notre cabinet, ce qui ne laisse pas douter que ceux-ci n'aient été donnés par des villes particulières, qui favorisoient les exercices de la gymnatique, d'autant plus que toutes ambitionnoient de voir leurs citoyens remporter la couronne à Olympie, à Corynthe, à Delphes, où on célébroit les jeux Pythiens. Cette ambition étoit si grande que, selon Pausanias, la ville d'Agrigente, en Sicile, offrit de payer une somme très-considérable à un Athlete qui avoit été couronné, pour qu'il se dît en être le citoyen.

Il nous reste à parler des buffets des anciens ; une lampe rapportée dans Beger, une pierre gravée, et ce qu'en dit Athénée, fondoient tout ce que nous en savions avant que l'on eût celui qui fut découvert il y a quelques années à Pompéia, et qui ressemble parfaitement à ceux de nos autels qui n'ont que deux gradins. Le devant de ce buffet est comme tout le reste de la machine, à compartimens de marbre de différentes couleurs, et quoique petit, il suffit pour faire juger de ceux qui étoient plus considérables : c'est sur leurs buffets que les anciens avoient coutume d'étaler leurs vases les plus riches, et l'on ne peut douter que la coupe de Saint-Denis, celle de Capo di-Monte et quelques autres, n'aient autrefois été employées à cet usage ; on y plaçoit aussi des vases de terre, car ils n'étoient pas moins précieux que les autres, et Pline, Hist. nat. lib. 35, cap. 46, assure que de son temps le luxe étoit parvenu à un tel dégré, que les vases fictiles se vendoient encore plus chers que les vases murrhins.

Quelques-uns ont cru que les plus grands vases de terre

que l'on connoisse, ont été employés à décorer les appartemens des anciens ; mais après avoir réfléchi sur la disposition des chambres que nous avons vues dans la maison de Saluste, et de toutes celles qui ont été découvertes autour des golphes de Naples et de Pouzzol, il nous semble qu'elles sont de beaucoup trop étroites pour des vases d'un si grand volume, qui étoient plus propres à les embarrasser qu'à les orner. Nous ne pouvons encore nous persuader qu'ils aient été destinés à la décoration des jardins, où l'air et l'eau eussent également contribué à les détruire : il ne resteroit plus que les salles de bains, les *atrium* ou les portiques dans lesquels on eût pu les placer ; mais tous ces endroits nous paroissent avoir été trop publics et trop fréquentés pour que nous puissions croire que l'on y eût mis des meubles si fragiles, et qui eussent risqué d'être endommagés à tous momens.

Pour ce qui, est des vases qui servoient à la cuisine, ce n'est que dans ceux qui ont été trouvés à Herculanum que l'on doit chercher des formes correspondantes, qui ne laisseront pas de doute sur celles des vases de terre qui leur ressemblent ; c'est d'eux que chacun peut apprendre à fixer ses idées sur cette partie du ménage des anciens.

Il y a des vases dont l'usage ayant été commun à plusieurs des classes que nous avons marquées, ne peuvent se dire avoir appartenu à l'une plutôt qu'à l'autre ; ce n'est donc que les circonstances rappellées dans leur peinture qui peuvent faire conjecturer dans quelle classe il est probable qu'ils doivent être placés.

Comme il n'y a plus de ces vases votifs dans nos temples, comme on n'en porte plus dans nos processions et qu'on n'en renferme pas dans nos tombeaux, qui sont beaucoup plus simples que ceux des anciens, comme nos vases sacrés sont destinés à des usages tous différens des leurs, comme enfin

nous n'en employons plus dans les bains, dans les jeux publics et dans les jugemens ; que même nos buffets et nos vases de table sont très-différens des leurs, nous n'avons presque point d'objets de comparaison qui puissent nous aider à deviner l'usage qu'ils en ont faits, de-là vient que ne pouvant se rendre compte à soi-même de ce qu'on cherche à ce sujet, on est naturellement porté à demander quels peuvent être leurs usages, ce qui arrive sur-tout quand on en voit un grand nombre réunis ensemble.

Tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, et la maxime que nous nous sommes proposé de suivre, ne tendent qu'à montrer que la voie la plus sûre pour acquérir des connoissances sur les vases des anciens, c'est de comparer avec méthode ce que les auteurs en ont dit avec les monumens qui nous restent, pour se servir de ce que l'un et l'autre auront appris, afin d'assigner des noms à ces vases, d'en indiquer les usages, et de rendre raison des formes que nous aurons à montrer dans la suite.

Du temps où les Vases ont été fabriqués, et par qui ils ont été faits.

PLINE, Hist. nat. lib. 55, cap. 46, comptoit huit manufactures de vases fictiles en Italie, et six autres en différens pays. Il paroît ne parler que des plus célèbres et seulement de celles qui existoient lorsqu'il écrivoit ses livres. Arezzo, ville de Toscane, étoit, dit-il, illustre par le service de table qu'on y faisoit, et qu'il compare en quelque sorte à ceux de Samos : Asti, en Piémont, Pollentia, qui étoit sur les bords du Tanaro, et Surrento qui existe encore sur le rivage

oriental du golphe de Naples, étoient renommées par leurs vases à boire. Modène en faisoit aussi, mais ceux d'Adria étoient les plus durables. Cumes, en Campanie, de même que Reggio, en Calabre, tiroient beaucoup de gloire de leurs fabriques; on trouvoit à Sagunte en Espagne, à Pergame en Asie, ainsi que dans l'isle de Samos à Erytre, ville d'Ionie, et à Tralles, des manufactures qui s'étoient rendues recommandables; mais c'étoient celles de Coos qui l'emportoient sur toutes autres.

Ces vases étoient devenus l'objet d'un très-grand commerce par terre et par mer, ce qui suppose que les manufactures d'où ils sortoient devoient être fort occupées, que par conséquent leurs productions étoient fort communes, employées presque par-tout, et d'un prix qui pût les faire acheter du plus grand nombre : ce n'étoient donc pas elles qui fabriquoient ces vases de terre, que, selon Pline, on payoit plus cher que les vases murrhins mêmes; car celui qu'avant de mourir Pétrone brisa pour l'ôter à Néron, avoit coûté jusqu'à trois cents talens : on peut juger, par la grandeur d'une pareille somme, que ces vases et ceux de terre qu'on leur comparoit, ne pouvoient être d'un prix si considérable que parce qu'ils étoient d'une extrême rareté, ce qui ne devoit jamais être, au moins à l'égard de ces derniers, s'il y eût eu quatorze manufactures employées à les fabriquer. Il est donc évident que Pline entend parler des vases fictiles, beaucoup plus anciens que ceux de son temps; mais, comme leur antiquité seule n'eût pas suffi pour les porter à ces prix exhorbitans, si d'ailleurs ils eussent été semblables à ceux qu'on faisoit alors, il faut absolument croire que les uns étoient fort supérieurs aux autres, que les plus précieux avoient quelque chose de singulier dans leur exécution, qui les distinguoit de ceux qui l'étoient moins; et qu'enfin ils étoient tels que, malgré l'envie de gagner beau-

coup en les contrefaisant, on ne pouvoit parvenir à les imiter.

Si ce qu'on vient de lire avoit besoin d'être confirmé, il le seroit par Pline lui-même, *Hist. nat. lib. 35. cap. 46;* car, dit-il, parmi tant de richesses dont nous sommes en possession, on n'emploie pas dans les libations que l'on fait aux dieux, des vases murrhins ou de crystal; mais des *simplums* de terre; comme il est évident qu'il met ici la valeur des vases de terre ordinaire au-dessous de celle des vases murrhins, il s'en suit qu'ils ne peuvent être les mêmes que ceux qu'on vendoit plus chers que ces derniers, sans quoi ils eussent été à la fois plus et moins chers qu'eux, et comme cela impliqueroit contradiction, il faut en conclure que les précieux vases-fictiles dont il s'agit, étoient nécessairement beaucoup plus anciens et beaucoup plus recherchés que ceux qu'on faisoit alors.

Les manufactures citées dans Pline, bien qu'inférieures à celles des temps précédens, devoient néanmoins être encore tombées dans le peu d'années qui s'écoulèrent depuis sa mort jusqu'à celle de Martial : on peut juger au moins, par le tour d'une épigramme de cet auteur, 88, lib. XIV, que les vases fabriqués de son temps en Etrurie n'étoient pas en grande estime chez les Romains, car voici comme il s'exprime : « de » peur que vous ne veniez à trop mépriser les vases d'Arezzo, » je vous avertis que Porsena prenoit ses repas dans des vases » de terre étrusque ». Est-il probable que si ces vases eussent été estimés à Rome, Martial, homme de beaucoup d'esprit, eût exhorté des gens qui les eussent recherchés avec beaucoup d'empressement, à ne pas les mépriser, tandis qu'il savoit qu'on dépensoit des sommes immenses pour se les procurer; enfin, pour empêcher qu'on ne les regardât avec mépris, eut-il employé une aussi plate raison que celle dont il se sert; car en effet qu'importoit à la valeur de ces vases l'usage qu'en avoit

avoit fait le roi Porsena? Une raison si bizarre, loin de rendre bonne une mauvaise cause, en eût rendu mauvaise une très-bonne. Toutefois ces vers nous apprennent deux choses assez remarquables; la première, que dans le temps de Porsena, comme dans celui de Martial, on faisoit des services de table à Arezzo; la seconde, que les uns et les autres de ces vases se ressembloient, puisqu'ils sont comparés ensemble : d'où il suit que leurs prix devoient être les mêmes. Ainsi, quoique très-anciens, les vases faits à Arezzo du temps de Porsena, n'étoient cependant pas ceux qu'on estimoit si fort au temps de Pline, et qui se vendoient à l'égal des vases murrhins.

Quels étoient donc ces vases fictiles si recherchés, si fort supérieurs aux autres qu'on ne pouvoit ni les imiter, ni même en approcher? Leurs prix extraordinaires éloignent d'abord toute idée que ce puisse être ceux que nous avons aujourd'hui; et si nous n'étions bien assurés que les anciens n'ont jamais connu la porcelaine, qu'aucun de leurs auteurs n'en a fait mention, et qu'il ne s'est pas trouvé un seul fragment qui pût faire soupçonner que cette matière eût été en usage chez eux, nous eussions d'abord cru que c'étoit d'elle dont Pline entendoit parler sous le nom de *fictilia;* mais comme il est évident que dans l'article même où il établit le prix de ces vases, il ne fait mention que de ceux de terre et de la plastique, nous sommes obligés de convenir qu'il assure, comme des choses arrivées de son temps, que les vases de matière toute semblable à celle qu'employoient les manufactures indiquées, étoient encore plus estimés que ceux des matières les plus précieuses; et que c'est par conséquent des vases fictiles pareils à ceux que nous montrons dans ce livre dont il parle dans le sien, ce qui réduit la difficulté à savoir quelle espèce de chose extraordinaire pouvoit leur donner une si grande valeur, et comment il est croyable qu'ils aient

pu devenir si rares qu'il fût presque impossible de s'en procurer.

Tous les vases fictiles des anciens se réduisent à ceux de terre blanche, qui ont peu de consistance; on en voit, mais plus rarement, de terre noire, sur lesquels, au moyen de fers, on imprimoit souvent des ornemens de peu d'importance; on s'est aussi servi de terres rouges; les vases de cette espèce étoient quelquefois lisses, quelquefois ils avoient des ornemens et même des figures d'assez bon goût, que l'on mettoit sur l'argile encore humide, par le moyen d'une forme de bois ou de métal : enfin les plus précieux de tous les vases fictiles des anciens, ceux qui étoient sans contredit les plus difficiles à exécuter, c'étoient assurément leurs vases peints.

Dans les excavations faites à Herculanum, à Pompéia et à Stabia, parmi un très-grand nombre de vases, d'une terre fort commune, il s'en est trouvé quelques-uns qui, malgré leur extrême délicatesse, sont néanmoins parfaitement bien conservés; mais on n'y a pas découvert un seul vase peint. Etonné d'un fait qui nous a paru presque incroyable, vu l'idée où nous étions que ces vases devoient avoir été fort communs chez les anciens, et en ayant considéré les fouilles, nous y avons reconnu une très-grande quantité de fragmens de vases vernissés de noir; mais pas un seul qui indiquât quelque peinture, ce qui fait voir clairement que dans le temps où ces villes ont été renversées, c'est-à-dire, dans celui de la mort de Pline, les vases peints y étoient fort rares, en cas qu'il y en eût, quoique les vases à vernis noir, qu'on faisoit en Italie, y fussent très-communs.

Les Chrétiens introduits à Rome, sous le règne de Claude, y étoient déjà très-multipliés sous l'empire de Vespasien; on sait qu'ils évitoient par-dessus tout d'avoir rien de commun avec les cérémonies payennes, que représentent la plupart des

vases peints : il faut donc supposer, ou que les Chrétiens ne s'en sont jamais servis, ce qui n'est pas probable, ou que ceux sur lesquels ils auroient fait peindre quelques signes du Christianisme, comme il mirent le monogramme de Jesus-Christ sur leurs lampes, ne sont pas venus jusqu'à nous, ou qu'enfin on n'en peignoit plus de leur temps, ce qui est le plus vraisemblable.

De tous les terreins où l'on trouve des vases fictiles antiques, c'est celui qui de Capoue s'étend jusqu'à Nole, dans lequel on en a découvert un plus grand nombre. Les vases de la manufacture de Capoue se distinguent parmi tous les autres, par la finesse de leurs terres, la beauté de leur vernis et l'élégance de leurs formes ; mais sur-tout par le goût de leurs peintures, dans lesquelles on découvre aisément le style et la manière d'une excellente école. Comme ils nous paroissent constamment supérieurs à tous ceux que nous avons vus, nous sommes portés à croire que par-là même ils ont été les plus recherchés, et qu'enfin ce sont eux qui sont indiqués dans Pline, et qu'on égaloit aux vases les plus riches. Voici un fait qui semble encore justifier la conjecture que nous venons de faire : « Suétone rapporte que les habitans de la colonie envoyée à » Capoue par Jules-César, voulant construire des maisons » de campagne, abattirent de très-anciens tombeaux, et se » portèrent à cet ouvrage avec d'autant plus d'ardeur, que » de temps à autre ils y trouvoient des vases d'un travail an- » tique ». Ces vases ne pouvoient être du genre de ceux que l'on appelloit *murrhins*, puisque les premiers qu'on vit en Italie y furent apportés par le grand Pompée (1) peu de

(1) *Eadem victoria primum in urbem murrhina induxit : primusque Pompejus sex pocula ex eo triumpho capitolino jovi dicavit.* Plin. Hist. nat. lib. XXXVII. cap. 2.

temps avant celui où on fit la recherche de ceux dont parle Suétone : ainsi l'indication de *vascula operis antiqui* ne leur convenoit pas ; ce n'étoient pas non plus des vases précieux par leur matière, car l'expression de *vascula*, qui les désigne, présente une idée toute différente. Mais pour déterminer avec plus de précision ce qu'ils pouvoient être, il faudroit trouver quelques tombeaux manifestement échappés aux perquisitions qu'on en fit sous Jules César, et prouver ensuite qu'ils seroient tels en ce qu'ils réuniroient tous les caractères de ceux que dépeint Suétone ; il est clair qu'alors on pourroit juger par les vases tirés de ces derniers, de ceux qui se trouvoient dans les autres. C'est afin d'arriver à cette comparaison que nous allons rapporter d'une part, les indices auxquels on peut reconnoître les tombeaux dont parle cet auteur, et de l'autre, les signes qui caractérisent spécialement quelques-uns de ceux que l'on découvre dans les endroits mêmes qu'il indique.

Ces tombeaux, dit Suétone, se trouvoient dans le territoire de Capoue, où l'on construisoit des maisons de campagne ; ils étoient, ajoute-t-il, très-antiques, *vetustissima*, même par rapport au temps de Jules-César. On sait que les tombeaux les plus anciens, comme ceux d'OEnomaus et d'Endymion, qu'on voyoit dans le stade d'Olympie, tous ceux des temps héroïques, dont Pausanias fait mention ; enfin celui de Thésée, que Cimon, au rapport de Plutarque, découvrit dans l'isle de Schiros, étoient sans aucune inscription, de sorte que c'étoit par tradition que l'on connoissoit les noms de ceux qu'ils renfermoient.

On trouva, dit le même auteur, dans le monument qu'on disoit être celui de Capys, fondateur de Capoue, une lampe d'airain sur laquelle étoient écrits ces mots en langue et en caractères grecs : « Lorsqu'on découvrira les os de Capys,

» un des descendans de Jules sera tué par ses proches, et » bientôt il arrivera de grands maux à l'Italie ». Comme tout ceci est une prophétie, et par conséquent une fausseté ajustée aux évènemens qui suivirent la mort de Jules-César, il est évident que cette inscription n'a pu se trouver dans le tombeau où l'on supposoit l'avoir découverte, et comme si l'on en eût tiré quelque chose qui marquât clairement à qui il appartenoit, Suétone diroit positivement que c'étoit le tombeau de Capys, et non pas celui qu'on disoit être le tombeau de Capys : on doit conclure de sa narration, qu'on n'avoit rencontré dans ce monument aucune inscription qui justifiât l'opinion commune, et quelques-uns de ces tombeaux étoient manifestement sans inscriptions, ce qui nous donne encore un signe auquel nous pourrons reconnoître ceux de ces temps-là.

Cependant, comme tous les bruits évidemment absurdes, tels que celui de cette découverte, sont toujours accompagnés de circonstances, qui s'accordant avec les usages connus, servent à les rendre vraisemblables, par ce qu'en disoit Cornelius Balbus, intime ami de César, on peut juger que, dans l'intérieur de quelques-uns de ces tombeaux, on trouvoit des inscriptions, et ce qui est très-remarquable, c'est qu'elles étoient en caractères grecs, ce qui est un autre indice auquel on peut reconnoître ces très-anciens tombeaux.

Du temps de Numa Pompilius, ce n'étoit plus dans l'intérieur, mais au-dehors des tombeaux qu'on plaçoit des inscriptions; car Tite-Live, lib. XL, 29, rapporte que, sur deux grands coffres de pierre déterrés au pied du Janicule, l'an 571 de Rome, on trouva des caractères grecs et latins, desquels on apprit, que dans l'un étoit enseveli le corps de ce prince, comme ses livres étoient renfermés dans l'autre. Cet usage d'écrire sur des pierres sépulcrales, constamment

suivi par les Romains, montre que les tombeaux dont nous avons parlé ci-dessus, et par conséquent ceux qui leur ressemblent, doivent être antérieurs au règne de Numa.

Les anciens sépulcres de Capoue étoient assurément sans portes ni fenêtres, car si on eût pu s'y introduire comme dans ceux des Romains, il eût été inutile de prendre la peine de les détruire, pour en tirer les choses qu'ils renfermoient, et Suétone n'eût pas employé le mot *disjicerent* pour exprimer la façon dont on parvenoit à y entrer.

Cette forme particulière à ces tombeaux, unie à la manière dont ils étoient bâtis, et qui doit ressembler à celle des temps les plus reculés, sont encore deux marques qui peuvent servir a les distinguer.

On trouvoit, non toujours, mais seulement quelquefois, des vases dans ces tombeaux, *aliquantum vasculorum;* ces vases étoient d'un travail ancien qui les faisoit rechercher, *operis antiqui;* cette expression mérite d'être observée, en ce qu'elle détermine ce qui rendoit précieux les morceaux qu'elle désigne, et fait entendre que ce n'étoit pas la matière, mais le travail qui leur donnoit la valeur qu'ils avoient; elle est d'ailleurs la même que Suétone emploie pour marquer les peintures des anciens maîtres, et comme Suétone, *in Jul. Caes. XLVII,* dit *tabulas operis antiqui*, de même qu'il dit ici *vascula operis antiqui*, on pourroit entendre par-là des vases comme des tableaux anciennement peints, ce qui décideroit la question; mais sans insister sur cette analogie dans les termes qui ne seroient pas sans difficulté, nous nous contenterons d'observer, par ce qui vient d'être exposé, que nous avons huit circonstances qui nous mettent à portée de connoître les anciens tombeaux que l'on cherchoit dans les environs de Capoue, et de leur comparer ceux qu'on trouve à présent dans les mêmes endroits.

L'expérience montre, qu'entre l'ancienne Capoue, Nola, Caiazzo, qui est la Calatia des anciens et le Vulturne, on découvre une assez grande quantité de tombeaux antiques, qui sont de constructions fort différentes ; les uns, élevés hors de terre, ont des murs faits de briques ou de pierres, dont la grandeur est médiocre : il y en a dont les assises sont interrompues par des cours de briques, et souvent on en voit dans lesquels on a employé cette espèce d'ouvrage en mosaïque que Vitruve appelle *reticule*, parce qu'il a la forme de réseau. Cette manière de construire s'introduisit à Rome vers la fin de la république, et tous ces tombeaux sont évidemment romains, comme le prouvent les inscriptions qu'on en a tirées, et qui sont répandues dans les recueils faits sur ces sortes de matières. Il est donc évident que ce n'est pas d'eux que Suétone entend parler sous la dénomination de *vetustissima sepulcra*, car ils sont ou voisins ou postérieurs au temps de Jules-César.

Quelques-uns de ces tombeaux, enterrés à la manière des Grecs, sont construits sans aucun mortier, avec de gros quartiers de pierre qu'à peine deux mulets pourroient traîner ; c'est ainsi qu'étoient bâtis les murs de Tyrinthe, ville ruinée par les Argiens, et la porte de l'ancienne Mycène, qui passoit pour l'ouvrage des Cyclopes. Cette sorte de fabrique originaire des Etrusques est, comme nous l'avons dit dans le premier volume de cet ouvrage, la plus ancienne de toutes. Elle a été pratiquée dans un antre creusé sous le Mont Capitolin, et qui servoit de retraite à la nymphe Carmenta, mère d'Evandre. C'est de cette retraite que parle Ammian Marcellin, sous le nom d'*Habitaculum nymphe Carmentae :* la seule construction de ces tombeaux annonçant les temps les plus reculés, et se trouvant dans les endroits marqués par Suétone, suffiroit

pour distinguer les *vetustissima sepulcra* dont il parle. Mais ce qui les rapproche encore davantage de ceux-ci, c'est que jamais on n'y a trouvé aucune sorte d'inscriptions, et que les caractères peints sur les vases qu'ils renfermoient, sont grecs, que ces monumens sont constamment sans portes ni fenêtres, et qu'enfin il faut absolument les renverser pour s'y introduire.

Dans treize de ces tombeaux, qui, comme nous le dirons bientôt, ont été ouverts tout exprès, on a découvert quelques vases de bronze d'un travail assez grossier, et beaucoup de petits vases fictiles, parmi lesquels il n'y en avoit qu'un seul qui fût peint; ce qui répond exactement à l'expression *aliquantum vasculorum* de notre auteur.

Le vase dont nous avons donné la description dans le premier volume de cet ouvrage, planche III et IV, qui représente une chasse avec des caractères grecs tels que ceux qui sont à Amiclée dans un temple bâti par Eurotas, quinze cents ans avant Jésus-Christ, plusieurs autres vases avec des inscriptions en anciens caractères attiques, ont été découverts dans des tombeaux pareils à ceux que nous venons de citer, et comme il est évident qu'ils sont d'un travail très-ancien par rapport au règne de Jules-César, que d'ailleurs ils se trouvent avec toutes les circonstances rappellées par Suétone, et que dans tous les tombeaux découverts dans les endroits qu'il indique auprès de Capoue, on trouve des vases qui sont assurément les choses les plus précieuses qu'on a placées dans ces monumens, et qu'enfin ils ne different les uns des autres qu'en ce que leurs peintures sont meilleures ou moins bonnes, selon qu'elles ont été faites en des temps plus ou moins voisins de la naissance de l'art, ou exécutées par des mains plus ou moins intelligentes : d'après tout cela je laisse à juger si on peut

peut conclure que les vases que l'on trouve à présent dans ces terreins sont les mêmes que ceux que l'on y cherchoit anciennement.

Il suit des combinaisons que donnent les rapports que je viens de montrer, de l'antiquité manifeste de ces tombeaux, de la nature des choses qu'ils renferment, et de ce qu'ils se trouvent dans les mêmes endroits où les soldats de César en ont déterrés de semblables, que, suivant la doctrine des probabilités, il y a plus de quatorze millions à parier contre un, que la plupart des tombeaux de cette espèce qu'on a découverts depuis un demi-siècle, doivent être comptés parmi ceux qui échappèrent alors à la recherche des nouveaux habitans de Capoue.

La seule inspection de ces tombeaux découvre encore une des causes pour lesquelles les vases peints étoient si difficiles à recouvrer; car, outre le scrupule qu'on se faisoit de toucher aux asyles qui les enfermoient, il est certain qu'étant cachés dans le sein de la terre, ce ne pouvoit être qu'un pur hasard qui les fit découvrir, et qu'après s'être donné bien de la peine à les chercher, on étoit fort incertain si on parviendroit à en trouver.

Puisque par l'analyse de tant de passages d'auteurs différens, on trouve les mêmes résultats, et que ceux ci s'accordent en tout avec les monumens que nous avons sous les yeux, ainsi qu'avec les choses que démontre l'expérience faite en différentes villes, on peut donc croire que ces vases étoient anciennement devenus très-précieux et très-rares, soit qu'alors on n'en fît plus dans les manufactures de la Campanie, soit parce que cet art s'étoit totalement perdu avec elle, soit enfin parce que les autres fabriques étoient totalement déchues, les ouvrages de celles qui les avoient précédées en fussent plus estimés. Il ne sera pas inutile d'examiner ici les

causes véritables et fondamentales de cette rareté, puisqu'elles tiennent à l'histoire de l'art, qu'elles peuvent servir à en indiquer la décadence, et par conséquent à fixer le temps où ces vases ont été faits.

Les manufactures de la Grèce, ainsi que celles de l'Etrurie, tombèrent vraisemblablement, ou du moins déchurent beaucoup quand ces pays furent entièrement soumis aux Romains; car dès-lors les richesses de toute la terre furent pour ainsi dire transportées dans Rome, et les villes souvent obligées de partager leur territoire avec les colonies qu'on leur envoyoit, déchirées d'ailleurs par les guerres civiles ou étrangères, par celles des alliés et des esclaves, ne purent au temps de leur ruine entretenir ces manufactures précieuses que leur opulence faisoit fleurir. Ceci est confirmé par l'histoire, et l'on peut observer que les beaux arts se perdirent dans toutes les villes dont les Romains se rendirent les maîtres. Syracuse et Capoue furent subjuguées et presque détruites dans l'espace de trois années, et comme depuis lors on n'entend plus parler des arts qui brilloient auparavant dans la première, ainsi on ne voit plus de productions de ceux de la seconde, dont une partie des habitans périt par le fer, et l'autre vendue à l'encan fut réduite en esclavage. La prise de Capoue étant arrivée environ cent douze ans après la mort d'Alexandre, et cent soixante et deux ans avant celle de Jules-César, on voit qu'une partie des vases faits dans cette ville, avant la destruction de ses manufactures, a été peinte dans le siècle d'Apelles et de Protogène; et par conséquent dans le temps que la Grèce, avec qui elle avoit un très-grand commerce, avoit porté les arts à leur plus haut point. On ne doit donc pas être surpris si des anciens tombeaux de cette ville, nous tirons des vases qui, vu les difficultés que l'on a dû surmonter pour les faire, et l'intelligence qu'il a fallu pour les exécuter comme ils le sont,

peuvent être regardés comme des chefs-d'œuvres qui de tout temps ont réellement mérité l'attention des gens de goût.

Par le pillage de Carthage, de Syracuse et sur-tout de Corinthe, détruite soixante et huit ans après la prise de Capoue, les Romains acquirent une infinité de vases précieux, qui, laissant négliger ceux qui étoient peints, en avilirent les manufactures. Celles de l'Argolide avoient déja souffert de la guerre des Achéens, et lorsque les armes de Mithridate appelèrent Sylla dans la Grèce, les fabriques d'Athènes et celles de Béotie eurent le même sort. Bientôt après, avec les richesses du Pont, de l'Arménie et de l'Asie, Cn. Manlius, Lucullus et Pompée, apportèrent dans Rome le goût des vases murrhins, et celui qu'on avoit déja pour ceux de Corinthe; de Délos, et en général pour les choses précieuses, faisant bientôt oublier les vases fictiles, on commença par les négliger, et bientôt ils se détruisirent peu-à-peu. Il paroît qu'on ne vint à les regretter que lorsqu'il ne fut plus possible de s'en procurer, et que ce fut vraisemblablement la découverte de quelques-uns de ces vases, dans les tombeaux de Capoue, qui les remit en crédit pendant tout le siècle suivant.

Il résulte de tout ceci qu'on peut entrevoir quatre ou cinq époques dans l'histoire de la Céramique en Italie. La première, qui, selon la marche de toutes les choses, a dû se ressentir de la foiblesse et de l'enfance de l'art, est presque déterminée par le vase de la chasse que nous montrerons bientôt devoir être antérieur de quelques siècles à la fondation de Rome; la seconde, où l'art a été porté à sa perfection, a précédé la prise de Capoue; la troisième, où l'on cessa de peindre les vases, tombe vers le temps de la prise de Corinthe; dans la quatrième, qui existoit encore sous Vespasien, les manufactures de vases n'étoient plus recommandables que par les formes qu'elles leur donnoient. Cette époque paroît avoir

été bientôt suivie de la cinquième, qui annonce la totale décadence de l'art, commencée vers le règne de Trajan, et arrivée à son dernier période vers celui des Antonins et de Septime Sévère : c'est alors qu'Athénée écrivoit ses ouvrages; la Céramique étoit tellement avilie de son temps, que dans le livre qu'il a fait sur les vases des Anciens, il n'a pas même daigné faire mention d'une seule manufacture existante en Italie.

Tels sont les points qu'il nous a été possible de fixer sur le temps où ces vases en général ont été fait ; en voici d'autres qui semblent déterminer avec un peu plus de précision l'antiquité de quelques-uns en particulier.

Les peintures monochromates, qui sont sur les vases anciens, et dans lesquels on ne voit pas de distinction entre les sexes, doivent remonter au temps d'Hygiénon et de Dynias ; celles au contraire qui distinguent l'un de l'autre doivent être postérieures à celui de Charmades, qui le premier observa cette distinction : (*qui primus marem faemenamque discereverit*). Plin. hist. nat. 35.

Le même auteur dit que l'athénien Eumarus osa le premier imiter toutes les figures; ainsi le vase donné dans le premier volume, planche III et IV, où l'on voit à la fois la distinction des sexes et l'imitation quoique grossière des animaux, doit être du temps de ce peintre : les lettres qu'il porte indiquent à-peu-près le temps où il a vécu, ce que Pline ne fait pas.

Nous avons des vases où l'on voit des têtes de face et de trois quarts, où les articulations séparent les membres : on y remarque aussi des draperies dont les plis sont indiqués, ils sont assurément d'un temps postérieur à celui de Cimon de Cléonée, à qui l'on doit ces sortes d'inventions : *hic catagrapha invenit, obliquas imagines et variae formarum vultus rescipicientes suscipientesque vel despicientes, articulis*

membra distinxit, venas protulit, praeterque in verte rugas et sinus invenit.

Les peintures de ces vases où il y a des draperies qui laissent entrevoir le nu qu'elles recouvrent, sont postérieures à Polygnote de Taze; il vivoit avant la quatre-vingt-dixième olympiade, et fut le premier qui donna aux femmes ces sortes d'habillemens : *qui primus mulieres lucidâ veste pinxit, ect.*

S'il est vrai que Zeuxis d'Héraclée ait commencé à peindre les mœurs, il doit avoir précédé toutes les peintures où l'on a eu l'art de les exprimer; et celles où l'on trouve de la finesse dans les caractères, de l'élégance dans les cheveux, de la beauté dans les visages, sont vraisemblablement faites par des hommes qui en cela avoient cherché à imiter Parrhasius ou Apelles. Pline dit de l'un : *primus argutias vultus elegantiam capilli, venustatem oris confessione artificum, in lineis extremis palmam adeptus;* et de l'autre, *praecipue ejus in arte venustas fuit.* Parrhasius fut le premier qui peignit des choses obscènes (*libidines*), celles que nous avons en ce genre ne peuvent donc pas remonter plus avant que le temps de cet ancien maître.

Aristide de Thèbes osa essayer de rendre les sens et les passions, *omnium primus animum pinxit et sensus omnes expressit, quos vocant Graeci. . . . Idest perturbationes.* Il étoit contemporain d'Apelles, et nous avons des peintures qui ne peuvent être antérieures à cet artiste.

Puisque Nicomaque donna le premier un bonnet à Ulysse; *hic primus Ulixi addidit pileum*, si nous faisions un Ulysse sans bonnet, nous serions en droit de croire qu'il a été peint avant qu'on eût admis l'invention de Nicomaque.

Les *grilles* que nous montrerons dans la suite, étant de l'invention d'Antyphile, ne peuvent lui être antérieures.

Dans la crainte d'être trop long, je m'arrête ici, quoique

j'aurois beaucoup de choses à joindre à ce que je viens de dire : je ne parle pas non plus des différens styles qu'on remarque dans les peintures que nous donnons, et qui sont si propres à faire connoître le temps et même les écoles où elles ont été faites, comme j'aurai occasion de le faire voir dans la suite : cependant il y a encore une autre manière qui me semble très-propre à déterminer les temps de ces peintures, et je crois qu'il n'est pas inutile de la rappeller ici, parce qu'en comparant ensemble toutes les methodes que nous suivrons, et en voyant comment elles se rapportent, on sera plus en état de juger de la vérité des résultats qu'elles fournissent.

Isidore nous apprend, dans le chapitre trente-cinquième de son dix-septième livre, que Clistène changea la forme des timons des chars qui servoient aux quadriges; avant lui on employoit ces doubles timons dont Sophocle parle dans son Electre, Clistène les réduisit à un seul. Nous avons un vase dont la peinture représente ces doubles timons; il est donc d'un temps antérieur à celui de Clistène, et si nous ignorions le siècle où il vivoit, et que nous sussions celui de la peinture de ce vase, on pourroit trouver à-peu-près le temps où l'on fit ce changement dans les chars qu'on employoit aux jeux Olympiques.

Ainsi nous remarquerons que certains usages publics ou particuliers, dont on connoît le commencement ou la fin, et que l'on trouve dans ces peintures, montrent qu'elles ne peuvent pas être antérieures à cet usage qu'elles représentent, ni postérieures au temps où cet usage auroit cessé. En voici un exemple : les masques ayant été inventés par Thespis, ou selon d'autres par Eschile, les vases qui représentent des scènes de théâtre, où l'on voit des masques, ne peuvent être antérieurs à l'un où à l'autre, dont le dernier étoit contem-

porain de Thémistocle, et vivoit vers l'an deux cent quatre de Rome; et l'autre écrivoit quatre-vingts ans auparavant cette époque.

Après avoir parlé des usages et du temps de ces vases, nous allons essayer de chercher par qui ils ont été faits. Talus, neveu de Dédale, inventa dans Athènes le tour à potier, et cette ville fit un si grand cas de son invention, qu'elle semble avoir voulu éterniser sur deux de ses médailles le sentiment qu'elle en avoit; dans l'une elle fit représenter une chouette sur un vase; dans l'autre on voit également un vase, mais la chouette est perchée sur une branche d'olivier, comme pour montrer que les Athéniens ne se glorifioient pas moins de la découverte du tour que de la protection de Minerve, ou que les avantages produits par les fabriques de vases n'étoient pas inférieurs à ceux que rapportoit l'olivier, regardé comme un présent de la Déesse. Avant l'usage du tour, l'ouvrier servilement attaché au moule, sur lequel il étoit obligé d'étendre son argile, n'étoit le maître de donner à ses vases qu'un très-petit nombre de formes peu composées; mais dès que Talus l'eût mis en possession de ce nouveau moyen, il put déployer son génie et faire connoître les beautés que son art pouvoit créer: c'est donc probablement aux Athéniens, qui inventèrent le tour et furent les premiers à le mettre en usage, que nous devons la plus grande partie des formes que nous admirons à présent, et dans lesquelles on reconnoît aisément le goût et l'élégance qui distinguent ce peuple par-dessus tous les autres.

Euchir, parent de Dédale, inventa, suivant Aristote, la peinture en Grèce: parce que, dit Platon, des ouvrages de Dédale, on peut bien juger ce qu'il faut penser des peintures d'Euchir, qui devoient être encore bien plus barbares que les statues de ce premier; voici comme il en parle: « Nos sculp- » teurs assurent que si Dédale faisoit aujourd'hui des ou-

» vrages pareils à ceux qui lui ont donné tant de réputation, » il passeroit pour ridicule », et Pausanias en y reconnoissant quelque chose de divin, avoue pourtant qu'elles étoient monstrueuses. Les essais d'Euchir et des peintres qui l'imitèrent, ainsi que nous le verrons bientôt, n'étoient pas moins difformes; et l'on y reconnoissoit plutôt l'envie de représenter les choses, que les choses qu'ils vouloient représenter.

C'est dans Corinthe que la fille de Dibutades de Sicyone fit le premier portrait : ayant remarqué que l'ombre de son amant se peignoit sur le mur, quand il étoit entre lui et la lampe qui les éclairoit, elle essaya et réussit à fixer cette ombre fugitive, dont elle suivit exactement tous les traits avec un crayon, ce qui donna vraisemblablement l'idée du premier monochromate. Dibutades, qui étoit potier de -terre, imagina de remplir ce contour avec l'argile dont il faisoit ses vases, et de le mettre au feu avec eux, afin de lui donner plus de consistance; ce qui fit le premier modèle. Comme cet artiste ingénieux ajouta dans la suite la *rubrique* à la terre dont il se servoit pour faire ses modèles, il nous paroît vraisemblable qu'il l'employa aussi dans ses vases, et c'est peut-être à lui que l'on doit l'idée de cette couleur rouge qui en fait le fond. Le profil dont sa fille lui donna l'idée, fut probablement placé sur les vases auxquels il servoit d'ornement : delà ces têtes que l'on trouve fréquemment sur ces sortes d'ouvrages, et que l'on conserva pour marquer l'origine de l'art, comme nous avons fait voir que les anciens se firent une règle de conserver dans tous les temps, les types de l'architecture et de la sculpture, parce qu'ils en rappelloient l'origine.

Ardice de Corinthe avec Téléphanes de Sicyone, jettèrent, comme nous l'avons dit ailleurs, quelques lignes un peu plus entendues dans les contours des figures inventées avant eux,

et

et Cléophantes les remplit de quelques couleurs mises à plat. Cette dernière pratique dut infiniment retarder les progrès de l'art, car elle ôta toute idée de placer des ombres, de ménager des lumières, et de distinguer les parties intérieures dont elle supprima tous les détails. Un simple contour eût mieux valu ; car, dans la peinture, il est plus facile d'apprendre ce que l'on ignore, que de corriger les mauvaises maximes que l'on a apprises. Cependant on sentoit déja que l'art qui représentoit des hommes, en pouvoit aussi représenter les actions, et que comme le faisoient la poésie et l'histoire, il devoit choisir celles qui méritoient le plus d'être connues. Les fables de leurs dieux, les exploits de leurs héros, les choses qui s'étoient faites au siége de Troye, étoient ce que les poëtes chantoient alors, et ce qu'il y avoit en effet de plus grand parmi les Grecs. Mais ce qui montre bien leur génie et ce dont on ne peut assez s'étonner, c'est qu'avec si peu de moyens de les rendre, les peintres de ces temps-là aient osé entreprendre de traiter de tels sujets : ils le firent pourtant, et Strabon nous apprend que dans le temple de Diane, à l'embouchure de l'Alphée, Cléantes, qui vint peu après Cléophantes, peignit cette déesse enlevée en l'air par un griffon, l'incendie de Troye et l'accouchement de Jupiter, à qui, selon Athénée, Neptune offroit une plante de thim. L'on a déja vu une chasse publique rendue à la manière de ces temps-là, et nous donnerons dans ce recueil plusieurs autres exemples semblables, comme Laïus dans le voyage où il fut rencontré par OEdipe, et Thésée qui combat le Minotaure, avec Arianne qui lui fit connoître les détours du labyrinthe. Dans cet état de barbarie où la peinture étoit encore au temps d'Homère, il n'est pas étonnant qu'accoutumé comme il l'étoit à peindre avec les couleurs les plus vives tous les objets

de la nature, il n'ait pas trouvé cet art assez satisfaisant pour mériter qu'il en parlât.

Les premières bonnes peintures dont il soit parlé depuis Euchir sont celles que Pline, liv. 35, cap. 10, dit qu'on voyoit encore de son temps à Céré, à Ardée et à Lanuvium : elles étoient, dit-il, plus anciennes que Rome. Un même maître avoit exécuté celles qu'on voyoit à Ardee et à Lanuvium : une inscription d'un siècle fort postérieur (comme on le reconnoît à sa latinité) l'appelle M. Ludius Elotas, et nous apprend qu'il tiroit son origine d'Etolie. Son Atalante et son Hélène, conservées à Lanuvium, étoient l'une et l'autre d'une excellente beauté, mais la seconde étoit représentée comme une vierge (*cominus pictae sunt nudae ab eodem Artifice utraque excellentissimâ formâ, sed altera ut virgo*). En admettant que ces tableaux fussent peints seulement cinquante ans avant la fondation de Rome, il en résulte, 1°. que dès-lors la peinture étoit arrivée à un très-haut point, puisque du temps de Caligula, où l'on possédoit en Italie les tableaux des plus grands peintres de la Grèce, ces anciens morceaux pouvoient soutenir la comparaison avec eux, de sorte que ce prince vouloit les enlever : 2°. que ces peintures étoient grecques, car cet Etolas qui les avoit faites n'étoit pas d'Ardée, puisque l'inscription dit que non-seulement il y reçut le droit de citoyen, mais qu'encore il étoit originaire d'Etolie. En effet, le goût de ses ouvrages, le nu, la beauté idéale, l'expression de la virginité qu'on y avoit su rendre, montrent un peintre grec qui étoit venu s'établir dans le Latium, où il étoit le meilleur, et peut-être le seul qui existât de son tems : ainsi l'assertion de Pline ne montre pas que la peinture fut florissante en Italie au tems d'Elotas, mais seulement que les peintres grecs avoient déja depuis long-temps commencé à y exercer la peinture.

En écrivant ceci, j'ai devant moi le fragment d'un vase très ancien, dont le dessin, les couleurs et le peu d'ornemens qui restent, sont encore plus fins et plus recherchés que ne sont les mêmes choses dans les peintures du vase de la chasse au sanglier, ce qui suffiroit pour montrer que celui dont ce fragment faisoit partie devoit être postérieur au vase sur lequel sont les peintures citées : car l'art paroît dans l'un avoir fait quelques pas de plus que ceux que l'on remarque dans l'autre : mais ce qui achève de le prouver, ce sont les lettres que l'on voit sur se fragment, et qui, comme celles dont nous avons parlé tant de fois, sont cadméennes, mais d'un tems plus voisin de nous, puisque dans ce qui reste de la parole ktié, à laquelle il manque quelques lettres, on reconnoît la forme du têta, qui dans la suite entra dans l'alphabet de Simonide, ainsi que le prouvent divers marbres observés à Athènes par M. Stuart, et en Italie par Winckelmann. Cette lettre se trouvant alliée avec des caractères où l'on reconnoît dans le nom foinéus le fay, le ny, et le sigma de Cadmus, on ne peut douter que le monument sur lequel elles se trouvent ne soit d'un temps moins éloigné de Simonide que ne l'est celui que nous lui comparons, et que par conséquent la peinture de ce vase ne soit postérieure à celle du premier.

Cependant si l'on compare cette même peinture avec l'idée que nous donne Pline de celles où l'on voit deux femmes nues d'une parfaite beauté, si l'on mesure l'immense distance qu'il y a entr'elles et le chemin que l'art avoit à faire pour arriver de l'une à l'autre, on se persuadera aisément qu'il ne lui a pas fallu moins de deux siècles pour y parvenir. C'est évidemment dans cet espace de temps, ou, ce qui est la même chose, dans les deux cent cinquante ans qui précèdent la fondation de Rome, qu'il faut placer Cimon

de Cléonée, qui le premier connut les raccourcis, et varia les airs de tête selon le besoin qu'il en avoit, qui marqua les articulations, les veines, et connut la manière de jetter les draperies et d'en rendre les plis. Il suivit, dit Pline, les traces d'Eumarus, qui le premier distingua les sexes et peignit toutes sortes de figures. Cet Eumarus étoit évidemment antérieur à la peinture de la chasse que nous avons rapportée; car on y voit des animaux, et le sexe est très-bien marqué dans les chasseurs. C'est donc entre l'espace du temps où a été fait ce vase et celui d'Euchir, qu'il faut ranger Eumarus, et ceux qui ont peint les monochromates, comme Cléantes, Hygiémon, Dinias, et Charmades. En ne mettant que cinquante ans de distance entre le fragment dont nous avons parlé et le vase que nous lui avons comparé, il seroit d'environ cinquante ans avant Cimon et trois cents ans avant Romulus ou Bularche qui vivoit de son temps, c'est-à-dire, cent trente-huit après Euchir. Le peu de progrès que l'art avoit fait, montre assurément que cet espace n'est pas trop étendu, et comme il y a certainement bien plus de différence entre la peinture d'Eulotas et celle d'Euchir, il doit aussi y avoir un plus grand intervalle entre ce temps, qui, selon mon opinion, se trouve être d'un peu plus du double.

Sur une belle coupe faite dans les manufactures de la Campanie et publiée par M. Mazocchi, Comment. in tab. Heracleenses, pag. 554, il a remarqué les anciens caractères employés dans l'Attique environ cinq cents ans avant notre ère. Il faut donc que cette coupe et la peinture dont elle est ornée, appartiennent aux temps où ces caractères étoient en usage chez les Grecs; comme il faut qu'un petit vase que je décrirai dans la suite, soit postérieur à Alexandre et par conséquent voisin de la fin de l'art, puisque les lettres que l'on y lit sont celles que l'on employa après le règne de ce conquérant.

On peut donc, par le moyen d'une suite de vases antiques, faire voir toute la marche de la peinture depuis son commencement jusqu'à sa chûte ; car on doit observer que non-seulement les peintures que l'on exécutoit en terre, mais même celles que l'on faisoit sur des tables, ou par le moyen du feu, étoient totalement dégénérées vers la fin du siècle qui suivit la mort d'Alexandre ; et comme les monumens sur lesquels nous fondons nos recherches appartiennent à des époques différentes, qui sont déterminées par les lettres et les peintures dont ils sont ornés, en combinant les styles de celles qui se trouvent sur les autres vases avec les circonstances indiquées par les sujets qu'elles représentent, et les liant avec ses époques, on peut remplir les intervalles qui sont entre ces dernières, et marquer les rapports qui sont entre les temps où ces différentes peintures ont été faites. Ceci montre bien que ces vases si négligés jusqu'à présent, sont cependant les seuls monumens qui puissent faire voir, comme dans une carte généalogique, les progrès de l'industrie humaine dans le plus beau des arts qu'elle ait inventés, ce qui présente assurément un grand spectacle aux curieux et aux philosophes, qui voyent manifestement que cette partie de l'antiquité est la seule qui puisse fournir un si grand nombre de morceaux parfaitement bien conservés, parmi lesquels on trouve les plus anciens et les plus authentiques de tous ceux que nous connoissons.

Pour vérifier la certitude de ce que l'on vient de lire, il faut voir s'il s'accorde avec les dates fixées par l'histoire, avec les faits qu'elle rapporte, et avec les monumens qui nous restent ; enfin, si tout cela, loin de détruire ce que disent les auteurs anciens, peut servir au contraire à éclaircir ce que l'on y trouve d'obscur, quelquefois même à réfuter ce qui seroit manifestement faux, c'est ce que nous allons essayer de faire.

La décadence des Pélasgues, dont il est parlé dans le premier

volume de cet ouvrage, arriva, suivant Denis d'Halicarnasse, soixante ans avant le siége de Troye. Ces peuples, dit-il, ne désertèrent pas tous à la fois, et ce ne fut que dix ans après la destruction d'Illion qu'ils se trouvèrent tous passés chez les Grecs ou chez les Barbares. L'ordre de cette fuite est fort naturelle : comment en effet un peuple tout entier qui devoit traverser la mer, eût-il, dans un moindre espace de temps, trouvé assez de barques et de matelots pour se transporter en d'autres pays? Les habitans des plages maritimes furent indubitablement ceux qui, profitant de la commodité de leur position, purent s'enfuir les premiers; les villes qu'ils abandonnèrent étant devenues des solitudes, les Etrusques qui les partageoient avec eux, et qui en restant furent obligés de se soumettre à la loi cruelle qui ordonnoit de sacrifier la dixième partie des hommes, restèrent tellement affoiblis qu'ils ne pouvoient presque plus les garder ni les défendre. Nous avons fait voir qu'une partie de ces Pélasgues se retira dans l'Attique vers le temps de Thésée : les habitans de Chalcis, voisins et originaires de l'Attique, conservèrent naturellement de grandes liaisons avec elle, et purent être informés par les Pélasgues mêmes de l'état des choses d'Italie, et de la sûreté qu'il y avoit de se loger dans des villes presque désertes et dépourvues de défenseurs : sur cela, unis aux Cuméens, ils se déterminèrent à partir sous la conduite d'Hippoclès et de Mégastènes. La colombe et les sons nocturnes qui les guidèrent de nuit dans leur voyage, et qui ressembloient à ceux qu'on entendoit dans les fêtes de Cérès, l'histoire même de la Sybille, sont des événemens des siècles héroïques, qui suffiroient seuls pour indiquer le temps de cette transmigration. Cependant il y a deux sentimens sur celui où Cumes fut habitée par des Grecs. Velleius semble le fixer après la guerre de Troyes : en ce cas les Calcidiens eussent bien pu introduire en Campanie le tour

inventé par Talus, et dont l'usage étoit à la fois si simple et si utile à des peuples qui alloient fonder des colonies, qu'on ne peut douter qu'ils ne l'aient apporté avec eux; mais les peintures qu'on trouveroit sur leurs vases ne pourroient plus ressembler à celles d'Euchir, car il est certain qu'ils dussent tirer les arts de la Grèce tels qu'ils y étoient lorsqu'ils en partirent, ce qui seroit, selon Patercule, quatre-vingts ans ou cent ans après l'invention d'Euchir: or il est assuré que la peinture, qui s'étoit fort avancée, ressembloit plutôt alors à celle de la chasse de sanglier que nous avons dans le premier volume, qu'à ce qu'on faisoit du temps de ce premier peintre. Le second sentiment est de Strabon, écrivain beaucoup plus profond et plus instruit dans ces matières que ne l'étoit Velleius Patercule. Cet auteur n'ignoroit pas que deux ou trois ans après la prise de Troye, Salente et Métaponte avoient été bâties par des Grecs, et il dit lui-même que de son temps on voyoit encore dans l'Apulie daunienne des marques de l'arrivée de Diomède; cependant il assure que Cumes est la plus ancienne de toutes les villes d'Italie, et il entend manifestement parler des villes grecques par l'expression (*Cumaeorum et Calcidentium aedificium*): si donc elle est beaucoup plus ancienne que les autres, en la leur mettant antérieure seulement de douze ans, alors le temps de cet établissement des Grecs à Cumes, dans le pays des Opiciens, tombe précisément peu après les découvertes d'Euchir et de Talus. Virgile, Æneid. VI, est du même sentiment que Strabon sur cette époque; car lorsque Énée arrive à Cumes, il y trouve des Grecs déja établis depuis long-temps, et ce qui prouve encore que la chose est ainsi, c'est qu'il ne les regarde pas comme étant du nombre de ceux qui avoient ruiné sa patrie. C'est donc évidemment par le moyen de cette colonie que nous avons quelques monumens de l'état de l'art dès son origine, et si l'établissement des

Cuméens sert à montrer par quelle voie nous pouvons les avoir, ces monumens de leur côté confirment ce que Strabon et Virgile ont pensé du temps de cet établissement, aident à réfuter Velleius Paterculе, et s'accordent avec les faits héroïques contés dans cette aventure.

Ces Grecs de Cumes se transportèrent bientôt à Capoue et peut-être à Nola, qu'ils partagèrent avec ses anciens habitans; voilà pourquoi on trouve des médailles de ces deux dernières villes dont les légendes sont en caractères osques et grecs; c'est aussi la raison pour laquelle ces médailles portent l'empreinte de l'Hébon, et de même que celles de Pouzzol et de Naples, colonies de Cumes qui le leur avoit donné. On sait que chez les anciens, les peuples qui reconnoissoient une origine commune avoient aussi des assemblées et des sacrifices en commun; telle étoit l'assemblée des Amphictions en Grèce, celle des Etrusques à Volsinium, et celle des Latins sur le mont Albain; telle étoit aussi celle que dans les temps de la guerre d'Annibal, les Capuans voulurent convoquer et à laquelle ils prétendoient appeller les autres peuples de la Campanie; ainsi les sacrifices auxquels ils invitèrent ceux de Cumes pour les surprendre, et qui devoient se faire à Hamas, étoient des sacrifices de famille (*gentilitia*) qui marquoient une origne commune à tous les deux.

Il est presque certain que ces villes ainsi partagées se servirent du langage des deux nations qui les composoient, comme Festus dit que cela arriva aux peuples de l'Apulie qui étoient bilangues (*bilingues*); cela dut assurément corrompre les deux idiomes, et Velleius le dit positivement de celui des Cuméens (*Cumanos osca mutavit vicinia*): voilà pourquoi, sur un vase du cabinet que je donne ici, dont les caractères sont postérieurs à Alexandre, et qui représentent l'enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus, l'une est appellée Déïnanira

nanina et l'autre Anénisos ; ces deux langues se confondirent à la fin et n'en firent plus qu'une seule, qui ne fut ni grecque ni étrusque, mais se servoit des caractères de l'une et de l'autre ; ce que je prouverai dans la suite.

Les manufactures de vases, à la manière et avec les caractères des Grecs, qui en montrent l'origine, s'établirent à Cumes, à Capoue et à Nola : ainsi on ne doit pas trouver étrange si les peintures dont ces vases sont ornés ne représentent que la mythologie, l'histoire, les habillemens et les coutumes des Grecs, et si le style de leurs formes et de leurs dessins se ressentent toujours de l'état où les mêmes choses étoient dans la Grèce, avec laquelle il paroît que cette partie de l'Italie conserva toujours un grand commerce. Car dans la suite, au rapport de Velleius, des Athéniens vinrent s'éblir à Naples; cette communication, approuvée par l'histoire, ne l'est pas moins par les caractères employés sur les vases campaniens ; car on voit que ces caractères furent soumis aux mêmes changemens qu'essuyèrent ceux de la Grèce propre, ce qui n'eût pu être sans l'intime liaison qui unissoit les artistes de ces peuples.

Que si l'on trouve quelques vases où l'on a peint des cérémonies égyptiennes, comme ceux du Vatican et de M. de Caylus, c'est, ainsi qu'il le dit, parce que ces vases ont été faits pour être transportés en Egypte, de même que l'on exécute à la Chine les dessins que l'on y envoye d'Europe, et que les Chinois nous renvoyent ensuite peints sur leurs porcelaines.

On peut donc croire que c'est aux Grecs de la Campanie et à ceux de l'Apulie daunienne que nous devons les vases trouvés dans ces deux provinces : cependant, quoique je n'en aie encore vu aucun avec des inscriptions purement étrusques, il pourroit néanmoins s'en trouver qui même seroient faits

en Campanie, où l'on parloit la langue osque comme la grecque, et où sans doute on employoit la première sur les vases comme on le faisoit sur les médailles. D'ailleurs je ne doute pas que les Etrusques n'aient profité de cette belle invention apportée de Grèce en Italie : savans comme il l'étoient dans l'architecture et dans le dessin, ils auroient sans doute mieux réussi dans cet art que ne l'eussent pu faire des peuples moins instruits. Que s'ils ont fait des vases dont le style ressemble à celui des Grecs, il faut avouer cependant que la peinture paroît avoir été moins cultivée en Etrurie que les autres arts; car dans l'énumération que Pline a faite des peintres fameux, il ne parle d'aucun étrusque, et je ne crois pas que l'on puisse citer aucun ancien écrivain qui en fasse mention : de sorte que si on assure qu'ils ont excellé dans cette partie, c'est assurément sans aucune preuve fondée sur les monumens, ou sur les auteurs anciens. Je crois aussi que les Romains ont exercé l'art de faire des vases, mais je pourrois montrer qu'il est au moins fort douteux s'ils ont jamais su les peindre : cependant il est certain qu'ils ont travaillé aux vases de forme, car ils avoient des fabriques sur le Mont Vatican, et c'est la raison pour laquelle je les ai fait entrer dans le titre de cet ouvrage avec les Grecs et les Etrusques.

Je vais à présent écrire ce qu'après y avoir long temps réfléchi j'ai pu entrevoir de la manière employée par les anciens pour fabriquer et peindre leurs vases. Ils ont d'abord pris une sorte d'argile ou sable décomposé, qui se trouve d'une finesse singulière aux environs du Vulturne, fleuve qui descendant des montagnes du Samnium, vient arroser les terres voisines de l'ancienne Capoue, à laquelle autrefois il a donné son nom. Ils ont ensuite séparé de cette argile, au moyen du lavage, non-seulement toutes les pierres que la cuisson eût réduites en chaux, ce qui eût indubitablement fait crever le vase,

mais encore les scories de verre dont le sable est formé, et qui, en interrompant la liaison des parties homogènes de l'argile, auroit nécessairement fait éclater le vernis dont on devoit la recouvrir; nous aurons bientôt occasion de parler de ces vernis. On laissoit l'argile ainsi préparée dans l'eau jusqu'à ce qu'elle s'y fût étendue et gonflée au point qui montroit que ses parties glissantes, unies et cubiques, étoient devenues assez compactes et glutineuses pour se prêter à toutes les formes que le tour vouloit lui donner. Ces formes, ainsi que nous l'expliquerons dans la suite, étoient toutes composées de différentes courbes éliptiques, qui, par l'allongement ou la diminution de leurs axes, formoient ces beaux contours qu'on voit se fondre, pour ainsi dire, et s'unir imperceptiblement les uns aux autres : elles étoient fondées sur des principes que nous tâcherons de développer dans notre troisième volume, et suivoient des règles dont on ne s'écartoit jamais, parce qu'elles étoient établies sur des raisons prises de la nature des choses qu'on représentoit : car il ne faut pas s'imaginer que ces vases ne représentent rien, et n'ont pas un type que l'art de les faire s'est proposé d'imiter.

Sur le vase encore humide, on mettoit une couche de *rubrique* ou d'ochre de fer (*ochra ferri lutea*, *ochra stava*), qui pénétroit légèrement la superficie de l'argile, qu'à cause de sa ténacité elle ne pouvoit imbiber toute entière : cette teinte prenoit au feu le ton qui constitue le fond des figures sur les vases à fond noir, ou le fond du vase même sur ceux qui ont des figures noires : lorsqu'elle étoit une fois appliquée, le vase, dont la terre avoit pris une couleur encore plus foncée qu'elle ne l'est ordinairement, passoit entre les mains des peintres qui devoient en exécuter les figures ou les ornemens, et comme c'est dans ce qu'ils avoient à faire que consistent les plus plus grandes difficultés, pour mieux comprendre le

mécanisme et le mérite singulier de ces peintures, je vais exposer la manière dont elles ont été traitées.

1°. L'argile, étant beaucoup plus compacte que l'enduit sur lequel on peint les fresques, a dû se conserver bien plus humide que l'on ne tient cet enduit, afin que la couleur ne s'y imprégnât et ne devînt ensuite qu'un même corps avec elle; en cet état, la matière des vases à peindre étant trop molle, ne pouvoit souffrir qu'ils fussent appuyés sur leurs côtés, ou placés dans une position horisontale et parallèle à leur axe, sans quoi leur propre poids en eût indubitablement altéré la forme; il faut donc qu'ils aient été peints sur pied et dans la situation où on les avoit tournés. Dans cette position, la main du peintre n'étant à son aise que dans un seul point de sa figure, il étoit obligé de plier les genoux, d'écarter les jambes ou de s'élever sur ses pieds pour s'approcher et atteindre aux points les plus hauts et les plus bas de son ouvrage. Les sculpteurs ont une *selle* sur laquelle ils travaillent leurs modèles, et qu'ils peuvent descendre ou monter selon le besoin; une telle commodité étoit refusée aux peintres en céramique; car, ainsi que je le montrerai tout-à-l'heure, leur pinceau ne pouvoit abandonner un moment la figure qu'il avoit commencée. L'on voit aisément combien cette attitude contrainte devoit ôter à la facilité de l'exécution et empêcher l'artiste de montrer toute la précision et l'exactitude qu'il eût pu mettre dans ses ouvrages en travaillant plus à son aise. Ajoutez à cela que dans la nécessité de peindre sur une surface courbe très-molle et très-humide, on ne pouvoit employer ni crayon ni ponsif pour marquer la place des figures et pour en arrêter le contour; l'œil seul devoit guider, et l'on peut assurer que toutes celles qui sont dessinées sur les vases des anciens, ont été commencées et finies telles que nous les voyons, sans autre préparation que celle que l'intelligence et la pratique ont pu fournir.

Cependant ces figures n'étant formées que de simples contours, et pour la plupart sans aucune couleur qui les remplisse, le trait en devoit être extrèmement délié; ainsi la main qui les traçoit avec tant de gêne, toujours dans l'appréhension d'appuyer plus qu'elle ne devoit, cherchoit à éviter de rendre trop ressenties les parties qui dans la nature le sont moins que d'autres, et donner à celle-ci tout le sentiment qu'elles exigent; c'est ce que dans beaucoup de vases on trouve observé avec un art admirable; néanmoins voici quelques difficultés qui rendent cette exécution presqu'impraticable.

La première est qu'ayant à décrire des traits sur une superficie humide, elle boit dans l'instant la couleur noire qui se confond avec la teinte de la terre, de sorte que ces traits disparoissent, s'agrandissent d'abord pour se resserrer ensuite, et ne laissent après eux qu'une trace très-légère, à travers laquelle l'artiste entrevoit à grand peine ce qu'il vient de faire; mais, ce qui est encore plus embarrassant, c'est que les traits une fois commencés ne peuvent s'arrêter que dans les endroits où ils rencontrent d'autres figures qui les coupent ou les terminent. Ainsi le profil d'une tête doit, par exemple, être exécuté d'un seul trait qui ne doit s'interrompre qu'à l'endroit où il rencontre le col, et lorsque le peintre a une cuisse et une jambe à faire, il faut qu'il en détermine tous les contours sans quitter le pinceau, qui, descendant du haut en bas, doit être employé de pointe; de même, lorsqu'il vient à tracer des traits horisontaux, et remonter ensuite de bas en haut pour achever le côté opposé à celui qu'il a commencé : j'ai à présent sous les yeux le fait que je décris, et qui me paroît encore incroyable, malgré la présence de l'objet qui cause mon admiration.

Une chose qui n'étonnera pas moins, c'est que malgré tant

d'obstacles réunis, la pondération et les loix de l'équilibre sont observées dans les figures peintes sur ces vases avec une telle justesse que la contrainte ne s'y remarque jamais : c'est à la grande intelligence que suppose cette exactitude, et au goût de simplicité que les artistes ont cherché dans leurs figures, qu'il faut attribuer les graces que par-tout on y trouve répandues.

Quand on connoît la contrainte à laquelle étoient assujettis ceux qui ont fait les peintures dont nous parlons, on leur pardonneroit sans doute de n'avoir pas été fort habiles à donner l'expression, et à faire parler les figures qu'ils avoient à rendre; mais loin d'avoir rien à leur reprocher sur cette partie qui, avec la grace, est peut-être la plus difficile, comme elle est sûrement la plus importante de toutes celles qui composent l'art de la peinture, on ne peut assez admirer avec combien d'adresse ils ont su la rendre à travers les extrêmes difficultés qu'ils ont eues à surmonter pour y réussir. On sera convaincu de ce que j'avance, en jettant les yeux sur la vingt-troisième planche de ce second volume, où Atalante, vers la fin de sa course, est arrêtée par Hippomène; vous voyez sur son visage, et dans sa tête qui se penche sur son sein comme si elle vouloit se cacher, la honte qu'elle a d'être vaincue : Hippomène la saisit en l'air, celle de toutes les attitudes possibles qui pouvoit peut-être le mieux indiquer une extrême vélocité; de ses bras il presse amoureusement le corps de son amante; ses mains, qui se joignent, d'accord avec le sentiment peint sur sa physionomie et dans l'action de son col, semblent lui demander pardon de la victoire qu'il vient de remporter sur elle : enfin son corps qui se recourbe en arrière, paroît craindre que la violence de la course d'Atalante ne l'entraîne en avant, et ne soit la cause d'une chûte qui pourroit être périlleuse pour celle qu'il aime mieux que la

vie qu'il vient d'exposer pour l'obtenir. Je demande à ceux qui auront bien examiné ce petit morceau, s'il est possible de le rendre avec plus d'art, et si l'on eût pu s'attendre à davantage de Raphaël même, en supposant qu'on lui eût donné à composer et à rendre ces deux figures avec toutes les difficultés qu'a dû nécessairement surmonter l'artiste qui les a faites.

Il est bon d'observer que les peintures de ces vases étant exécutées sur des fonds monochromes, et n'étant aidées, ni des ombres ni des lumières qui donnent l'effet, on n'a pu y indiquer les plans qu'on pourroit y souhaiter, ni par conséquent y faire des groupes, sans quoi les figures se seroient confondues les unes avec les autres, et toutes ensemble n'auroient fait qu'une sorte de plaque rouge propre à gâter le fond des vases que l'artiste se proposoit d'orner : ceci fait voir pourquoi ils ont été obligés de prendre leurs figures en l'air ; car cette pratique, toute vicieuse qu'elle étoit, avoit néanmoins un double objet, l'un étoit d'indiquer les plans qui auroient dû se trouver dans toutes sortes de peintures, excepté celle-ci, et l'autre de garnir leurs vases sans trop les charger d'ornemens massifs, qui en eussent en quelque façon détruit les formes en attachant trop l'œil sur une seule partie : d'où l'on voit que les peintures ne sont traitées ici que comme des accessoires.

La nécessité d'eviter les groupes, de crainte de faire plaque, a forcé à tenir les figures éloignées les unes des autres ; et comme une conversation générale perdroit beaucoup de sa chaleur et de son intérêt, ou même se diviseroit bientôt en différentes conversations particulières si tous les assistans, au lieu d'être réunis, étoient placés à la file ou à côté les uns des autres, sans pouvoir se regarder et se montrer mutuellement lorsqu'ils parlent ou qu'ils écoutent,

ainsi les figures de ces vases étant nécessairement mises à côté ou par dessus les uns des autres, n'ont absolument pu contribuer toutes également à donner de la chaleur et du mouvement à l'action que le peintre représentoit; car, par exemple, comment eût-il fait pour exprimer que le discours d'une figure séparée par l'interposition de sept à huit autres, devoit s'adresser à celle que cette position l'empêchoit de voir? et de quel geste eût-il pu jamais se servir, pour faire parler ensemble deux personnages, dont l'un paroît sur la tête de l'autre, et doit nécessairement occuper cette place pour ne pas laisser un vuide qui étoit fait tout exprès pour remplir? Cette disposition des choses ayant forcé à faire presque toutes les têtes de profil, a tout d'un coup supprimé toutes les attitudes que l'on pouvoit trouver en faisant des figures de trois quarts, de deux tiers, enfin le nombre presqu'infini de celles qui peuvent se trouver entre la moitié et le tout; c'étoit manifestement ôter aux peintres autant de moyens de donner de l'expression et de rendre la grace, qu'il y a d'attitudes comptées dans cette moitié dont ils ne pouvoient pas faire usage, et l'on doit trouver extrêmement singulier qu'ils aient néanmoins très-souvent eu l'habileté de sauver l'une et l'autre, malgré cette épine qui les arrêtoit à chaque pas. Cependant dans quelques occasions ils se sont délivré de cette servitude, et par ce qu'ils ont fait en ce genre, on voit clairement qu'ils auroient très-bien réussi à représenter des figures de face, s'ils n'eussent pas été contraints de sacrifier leur savoir à la nature de l'ouvrage qu'ils avoient à rendre. Ces défauts, qu'il ne faut pas attribuer aux artistes, mais à la matière sur laquelle ils travailloient, ont sans doute infiniment ôté au mérite de leurs compositions, qu'ils n'ont pas été les maîtres d'arranger comme ils l'eussent voulu, et qui même quelquefois ne peuvent se voir toutes

entières

entières, parce qu'elles entourent et enveloppent, pour ainsi dire, tout le vase sur lequel elles sont placées; mais, d'un autre côté, il faut avouer que cette distribution rend ces vases très-agréables, et leur fait produire un grand effet par le contraste de ces teintes fondamentales; car je crois que cette couleur noire, qui à l'abord paroît singulière, et demanderoit des yeux accoutumés à la voir, est de toutes celles qu'on pourroit choisir la plus propre à faire valoir les formes et à marquer l'élégance et la pureté du trait; et j'ai eu l'occasion de reconnoître qu'un vase de mauvaise forme ne peut soutenir ni la couleur noire, ni même celles qui en approchent, sans paroître encore plus ridicule, et que le blanc, au contraire, est de toutes les teintes la plus propre à faire passer les défauts de la composition des formes.

Une dissolution de plomb avec la chaux de magnésie, réunies ensemble par un magister, ont donné la couleur qui a servi tout à la fois à faire le fond, le vernis et le contour des figures qui sont sur ces vases; on peut remarquer, sur-tout dans ceux qui sont faits à Capoue, qu'autour de chacune de leurs figures on voit ordinairement une suite de bandes qui les circonscrit entièrement, et on ne peut douter qu'elle n'ait été faite pour empêcher la couleur du fond de s'étendre et d'entrer dans l'intérieur des contours, ce qui étoit d'autant plus à craindre que la forme éliptique du vase faisoit qu'aucune de ses parties ne pouvoit être de niveau avec l'autre, et que la teinte, par sa nature de fluide, tendoit toujours à descendre vers le point le plus bas, où l'on étoit assuré qu'elle eût rencontré les figures et détruit l'ouvrage déja fait. Pour éviter cet inconvénient, on faisoit ce second contour avec un gros pinceau, observant de ne passer que sur le point le plus élevé, et faisant tomber le vase sur son pied ou sur la machine qui le soutenoit, enfin en employant une teinte un

peu moins liquide que celle dont on se servoit ordinairement; lorsqu'on avoit par ce moyen assuré tous les contours, on remplissoit le reste du fond. Une preuve que la terre étoit encore humide dans le temps de cette opération, c'est que le cercle ou la bande qui environne le contour extérieur, se lie parfaitement avec le reste de la teinte, ce qui n'eût pu se faire, si l'humidité du fond ne l'eût empêché de se dessécher trop promptement, car alors on verroit des lignes de séparation entre la teinte mise la première et celle que l'on eût mise après elle. On voit encore ici l'extrême difficulté qu'il y a eu à suivre ces contours sans les altérer, et sans que la teinte pénétrât dans les figures; ce que, malgré toute leur dextérité, les anciens n'ont pas toujours réussi à exécuter, comme on peut le voir sur quelques-uns de ces monumens. Mais pour retourner aux dernières opérations qui achevoient le vase, après que la peinture en étoit faite, on le mettoit au four avec les plus grandes précautions possibles, et afin que la forme n'en fût pas altérée, on se servoit de ces vases cylindriques qui sont encore en usage aujourd'hui, et dans lesquels on place les ouvrages que l'on veut conserver avec le plus de soin; ces sortes de vases s'appellent des *gazettes*. Lorsque le vase étoit arrivé à un certain dégré de cuisson, on le retiroit et l'on appliquoit ces couleurs blanches, rouges, jaunes, et bleues que l'on voit sur quelques-uns, qui ont assurément passé par le feu, mais qui n'en ont pas reçu le même dégré que les teintes noires et rouges, qui font le fondement de celle du tout ensemble; c'est parce que ces dernières couleurs n'ont pas été placées sur la terre humide, qu'elles n'ont pas fait corps avec elle, et qu'on peut les enlever fort aisément, ce qui fait qu'elles sont sujettes à s'écailler. Le blanc qui est fait de chaux, d'étain amalgamé avec du plomb, et toutes ces autres couleurs étant tirées des métaux, pouvoient assurément sou-

tenir le feu, comme la terre même sur laquelle on les employoit; mais la raison pour laquelle il paroît que les anciens ne les ont pas fait cuire en même temps, c'est que si on les eût mises sur la terre humide et sur les couleurs encore fraîches, ou même sur les simples contours noirs, elles se seroient mêlées avec elles et auroient produit des taches irréparables; ce qui seul suffiroit à prouver ce que nous avons déja dit, que les couleurs fondamentales ont été placées sur la terre imbibée d'eau, et que les autres ont dû l'être sur le biscuit. Lorsque ces dernières couleurs étoient posées, on remettoit le vase au four, ensuite on finissoit de lui donner la consistance que l'on jugeoit à propos de lui faire prendre.

Il me paroît que les peintres employés à dessiner les figures de ces vases étoient différens de ceux qui en contournoient les ornemens; ce que je crois entrevoir dans les ornemens et dans les figures d'un même vase. Ces peintres du second ordre avoient assurément une prodigieuse dextérité à tirer des cercles parallèles qui quelquefois entourent les vases tout entiers, et à faire des lignes qui représentent l'architecture; mais quoi qu'il en soit de ce que je viens de dire, les uns et les autres doivent assurément avoir eu des modèles ou au moins des dessins d'après lesquels ils travailloient; mais la nature de l'opération qu'ils avoient à faire ne leur permettant pas d'interrompre ce qu'ils avoient une fois commencé pour aller consulter leur original, il falloit donc qu'après l'avoir bien examiné, ils se l'imprimassent tellement dans la mémoire qu'ils fussent ensuite capables de le rendre comme si eux-mêmes en eussent été les auteurs, ou plutôt comme si effectivement ils l'eussent eu sous les yeux, ce qui suppose une très-grande capacité dans ces artistes. En effet, après avoir bien considéré quelques-uns de ces vases, il est certain que ceux qui les ont faits doivent avoir encore bien plus de

connoissances que leur ouvrage ne semble en montrer ; ce qui vient de ce que les difficultés étranges de l'exécution les empêchoit de montrer tout ce qu'ils eussent pu faire, et qu'il falloit être un très-grand dessinateur pour rendre de cette manière un dessin même incorrect ; ainsi le plus habile n'étoit pas celui qui ne faisoit aucune faute, mais celui qui en faisoit le moins. C'est pourquoi les admirateurs de ces sortes d'ouvrages, contens de l'esprit et du goût qu'on y remarque, et qui sont si difficiles à saisir, passoient légèrement sur les incorrections qui ne signifient rien, et qui n'empêcheront jamais les artistes qui voudront profiter de ces ouvrages, d'ajouter la correction qui y manque à la grace, à la naïveté, à l'expression et à l'intelligence qu'on y rencontre par-tout.

Voilà ce qu'après avoir examiné une très-grande quantité de vases antiques, après avoir considéré dans leurs fragmens la manière dont les couleurs y étoient placées, après avoir fait chez des potiers de terre diverses expériences, et avoir consulté leur sentiment, j'ai pu concevoir de la manière dont ces vases ont été faits.

Explication des peintures contenues dans ce second volume.

PLANCHE II.

CETTE peinture représente une Sirène aîlée jouant de la double flûte, et n'est remarquable qu'en ce qu'elle nous montre la forme que les artistes anciens donnoient à leurs Sirènes.

Pluma pedesque avium cum virginis ora generatis? dit

Ovide, en parlant d'elles. Elles étoient au nombre de trois. Milord Fortrose possède une pierre qui représente les Sirènes invitant Ulysse, attaché au mât de son vaisseau, à écouter leurs chants; ce sujet est pris du douzième livre de l'Odyssée.

Planche III.

Cette tête, qui ressemble à celle de la planche XV du tome premier, ne demande pas d'autre explication : on y remarquera seulement la différence de l'ajustement, elle nous paroît être d'une meilleure manière.

Planche V.

Ampelus, fils de Silène et de la race des Faunes, étoit, dit Nonnius, le génie de Bacchus; ce dieu en avoit encore un autre, que Pausanias nomme *Acratus* : c'est le premier de ces génies qui est représenté ici en présence du dieu qui tient le thyrse, et paroît vêtu de la robe triomphale qui étoit brodée. Ce Bacchus étant couronné de laurier, représente le *soleil;* l'habit qu'on lui voit est sans doute celui du porte-flambeau des mystères d'Eleusis, puisque celui-ci représentoit cette divinité. La plante de sésame, placée près de la figure de Bacchus, paroît sortir d'un terrein tortueux sur lequel on a posé les pieds du dieu du vin, pour montrer l'effet produit par cette liqueur sur les pas de ceux qu'elle a enivrés. Rien n'est mieux composé que ce sujet, où on reconnoît la même élégance de dessin et de composition qu'on admire dans les plus beaux sujets de l'antique.

PLANCHE VIII.

Dans cette charmante peinture, l'artiste a placé Apollon entre Diane, reconnoissable à la biche placée à côté d'elle, et l'une de ses nymphes avec un arc en main; Apollon est caractérisé par un arc tout semblable, comme par le laurier dont il est couronné et sur lequel il s'appuie : au revers du même vase, dont on a tiré cette peinture, on voit un poëte et un musicien, auxquels un troisième personnage présente une *sphère,* c'est l'*indication* manifeste du dieu de la poésie, dont il propose de chanter les louanges, comme on le faisoit à Delphes dans les jeux pythiques. *Pausan. in Phoci.* Ce dieu est encore *signifié* par une *colonne symbolique* disposée au milieu de la composition; les points marqués sur cette colonne indiquent peut-être les jours formés par la présence du soleil. Ainsi l'on retrouve dans cette seule peinture les trois manières de représenter Apollon, par les *indications,* les *colonnes signifiantes* et la *figure.*

PLANCHE X.

Tout paroît incertain dans cette peinture, cependant nous croyons que c'est Vulcain qui présente à Thétis ou à Vénus les armes forgées pour Achille ou pour Enée. Au reste, nous avouons que le Pégase peint sur le bouclier rend notre explication fort douteuse, et nous ne la donnons que faute de pouvoir trouver quelque chose de mieux.

PLANCHE XII.

Rien de plus intéressant que le canéphore qui se trouve représenté ici. Les canéphores étoient des jeunes garçons ou

des vierges, qui portoient des corbeilles destinées à contenir les choses nécessaires aux sacrifices. Cicéron, dans la quatrième de ses oraisons contre Verrès, nous apprend que Polyclète avoit fait deux statues de bronze qui représentoient des jeunes filles portant des paniers : *Canephorae ipse vocabantur.* On voyoit, au rapport de Pline, *lib. 36,* dans les édifices d'Asinius, un canéphore de la main de Scopas. Celui-ci n'est intéressant qu'en ce qu'il indique l'action et l'habillement sous lesquels on avoit coutume de peindre ces ministres consacrés au service des dieux. Voyez ce que dit Pausanias des canéphores attachés au temple de Minerve Poliade à Athènes.

PLANCHE XIII.

On peut voir dans Lucien l'idée que les anciens avoient de la danse : Platon et Xénophon nous assurent qu'elle étoit regardée comme une chose importante pour les mœurs et même pour la guerre; et qu'en conséquence elle méritoit l'attention des législateurs. Plutarque, *Vies des orateurs,* nous dit que les Athéniens distribuoient des récompenses aux meilleurs danseurs, et Lycurgue ordonna qu'à certaines fêtes les filles de Lacédémone danseroient nues. On lit dans l'Anthologie, *lib. 4, c. 25, ep. 6,* que les danseuses rattachoient leurs robes sur les flancs par le moyen d'une ceinture; c'étoit sans doute pour exécuter cette danse obscène que l'on appelloit Κόραξ ou Σκτυρικὴ. Quant à la danseuse qu'on voit ici, elle est habillée modestement, et semble exécuter une danse grave dans laquelle on ne cherchoit que des attitudes gracieuses. Cette figure est en effet remplie de graces, elle laisse tomber quelqu'instrument que je ne connois pas; mais je crois que la colonne que l'on y voit indique le portique ou le théâtre sur lequel s'exécutoient ces sortes de danses.

Cette peinture nous découvre encore une forme d'indication de Cérès; cette déesse étant la même qu'Hécate et Diane, fut d'abord *indiquée*, ensuite *représentée* sous différentes formes; celle-ci paroît l'indication d'Hécate, le cercle noir montre qu'elle présidoit dans les enfers. Apulée, dans le *liv.* XI *de ses Milésiennes*, en parlant d'elle, *cujus numen unicum* multiformi specie, nomine multijugo *totus veneratur orbis*. La colonne pourroit bien être le *signe* de Bacchus, et la danse qui s'exécute être relative aux fêtes de ce dieu et de Cérès.

Planche XV.

Dans cette scène de théâtre, qui est peinte d'une manière fort barbare, on voit un Faune, ce qui nous fait penser qu'elle est du genre de celles qu'on appelloit satyriques, parce qu'on y introduisoit des Faunes ou des Satyres : rien n'est remarquable dans cette peinture, que la forme, la couleur des habillemens, et celle des masques qui paroissent être faits d'étoffe.

Planche XVI.

Sur le casque de la statue de Minerve que Phidias avoit fait pour le Parthénon d'Athènes, on voyoit, dit Pausanias *in Attic.*, la représentatiou du Sphinx; Pline *lib.* 36, *c.* 5, assure que cette même représentation se trouvoit en bronze sous la pique de la déesse. On voit aussi plusieurs autels consacrés à Apollon avec des Sphinx, et l'empereur Auguste, au rapport de Suétone, en avoit fait graver un sur son cachet : c'étoit sans doute pour y représenter la Prudence, car Minerve, dont le Sphinx paroît un attribut, étoit la déesse de

la Sagesse. Cette peinture me fait croire que le vase sur lequel elle est placée étoit consacré à Minerve, peut-être même à Apollon; au reste, cette figure est exécutée avec beaucoup d'esprit. J'observerai encore ici que l'on trouve beaucoup de pierres gravées à l'imitation de celle d'Auguste, que la maison Ricardi de Florence croit posséder.

Planche XVII.

Le sacrifice domestique représenté dans cette peinture mérite attention; l'une de ses figures ressemble parfaitement bien à Platon; elle tient une *patère*, et semble répandre de l'encens; le bâton qu'elle porte dans l'autre main est surmonté d'une fleur très-ressemblante à ce que nous appellons fleur-de-lys; elle se répète encore dans l'ornement qui est sur la gorge de ce vase, la femme paroît verser quelque liqueur renfermée dans un *praeferriculum*, et l'on voit un nœud qui représente les bandelettes qu'on attachoit aux autels des dieux. Il y a beaucoup de noblesse, de gravité, et de simplicité dans ce petit morceau.

Planche XVIII.

La danse nue s'appelloit *gymnopédie*, c'est elle qu'on voit ici. La femme qui joue de la double flûte a les joues entourées de cette bande qui servoit à ménager le souffle et qu'on appelloit Βορβιας, le danseur tient des castagnettes de l'espèce de celles dont nous avons déja parlé. Ces deux figures sont très-expressives.

Planches XX, XXI et XXII.

Diodore de Sicile, *lib. IV*, rapporte qu'Atlas, frère de Saturne, et, selon quelques mythologues, d'Hespérus, eut

des filles appellées *Atlantides* de son nom, ou *Hespérides* de celui d'Hespéris leur mère, épouse et nièce d'*Atlas*. Le serpent Ladon, qui, selon *Appollonius*, étoit fils de la terre, gardoit les pommes d'or qui croissoient dans les jardins des Hespérides. « Comme elles étoient, ajoute Diodore, *trad.* » *de l'abbé Terrasson*, d'une beauté et d'une sagesse sin» gulière, on dit que sur leur réputation, Busiris, roi d'É» gypte, conçut le dessein de s'en rendre le maître, et qu'il » commanda à des pirates d'entrer dans leur pays, de les » enlever et de les lui amener. Ces pirates ayant trouvé dans » leurs jardins les filles d'Atlas qui s'y divertissoient, se » saisirent d'elles ; et s'étant enfuis au plus vite dans leurs » vaisseaux, il les embarquèrent avec eux : mais Hercule » les ayant surpris pendant le temps qu'ils mangeoient près » du rivage, et ayant appris de ces jeunes vierges le malheur » qui leur étoit arrivé, il tua leurs ravisseurs et rendit en» suite les Atlantides à leur père ». La planche XX qui, sur le vase dont elle est tirée, ne fait qu'un seul et même sujet avec les deux suivantes XXI et XXII, qui avec elles l'entoure tout entier, représente Hercule et ses compagnons dans le jardin des Hespérides. Reconnoissable à sa massue et à sa peau de lion de Némée sur laquelle il est assis, *Hercule* est prêt à recevoir les pommes d'or que vont lui donner les filles d'Atlas : ce héros est avec une partie des Argonautes avec lesquels il fut jetté sur la côte d'Afrique ; le reste de ses compagnons, qui ne paroît pas ici, est supposé par le peintre être resté sur le navire Argo. Atlas, *planche* XXI, Hespérie, *planche* XX, tiennent des sceptres dont la fleur indique la famille d'Uranus, et la parenté qui les lie avec Jupiter : leurs filles sont au nombre de sept, comme le dit Aratus *in astronom.* Après leur mort elles furent placées parmi les constellations ; ce sont les Pleïades qu'on voit dans

la tête du taureau, dont deux occupent les cornes, deux sont sur les yeux, une est sur le front, et les autres sur les narines. *Natalis, Com. lib. IV.* Comme on ne peut voir ordinairement que six de ces étoiles, les poëtes ont feint que Mérope, la septième d'entre elles et qui fut mariée à Sysiphe, s'étoit cachée de honte de n'avoir épousé qu'un mortel, tandis que toutes ses sœurs avoient eu des enfans de Mars, de Jupiter et de Neptune : voici ce que dit Ovide dans le quatrième livre de ses Fastes.

Pleiades incipient humeros relevare paternos,
Quæ septem dici, sex tamen esse solent,
Seu quod in amplexus sex hinc venere deorum,
Nam steropen marti concubisse ferunt,
Neptuno alcyonem, et te formosa celeno,
Maiam, atque Electram, Taygetenque jovi,
Septima martali Merope tibi Sysiphe nupsit,
Pœnitet : et facti sola pudore latet.

Hygin, qui rapporte la même chose de Mérope, ajoute que d'autres croyoient que c'étoit Electre qui s'étoit cachée : inconsolable, dit-il, de la ruine de Troye, ne pouvant d'ailleurs soutenir les malheurs arrivés aux descendans de Dardanus son fils, et les danses de ses sœurs, elle se retira dans le cercle artique, où elle paroît depuis long-temps affligée et les cheveux épars, ce qui lui a fait donner le nom de comète. Après cela on ne peut guères douter que ce ne soit Electre qu'on voit dans la planche XXI, avec la tête penchée comme quelqu'un qui seroit plongé dans une profonde tristesse ; le voile qui la couvre et qui s'étend le long de son dos est parsemé d'étoiles, par allusion à la chevelure des comètes qui embrassent les astres placés dans la route qu'elles parcourent. C'est Jason qui me semble debout derrière Hercule; le peintre

peut l'avoir placé dans cet endroit pour montrer qu'il commanda les Argonautes après que ce héros se fût retiré. Mérope, la plus jeune des filles d'Atlas, et qui semble ici vouloir se cacher, est près d'Hespérie sa mère. Alcyone et Taygète paroissent être celles qui sont voisines de l'arbre qu'entoure le serpent Ladon. Pausanias dit que Baticlès de Magnésie avoit sculpté sur le trône d'Amyclée Jupiter et Neptune qui enlevoient Taygète et Alcyone; Taygète fut mère de Lacédémon, qui succéda à Eurotas, petit-fils de Lelex, et fonda le royaume de Sparte : Alcyone eut de Neptune deux fils qui bâtirent les villes d'Hypérée et d'Anthée : *Pausanias*, *lib.* II. La gloire de leur postérité surpassa celle de tous les descendans de leurs sœurs, excepté néanmoins celle du fils de Maïa, dont nous parlerons bientôt; c'est ce qui engagea sans doute Batyclès à représenter Taygète et Alcyone, par préférence aux autres Hespérides, sur le trône d'Amyclée. Un motif semblable peut je crois avoir déterminé le peintre qui a fait le morceau que je décris à les mettre où elles sont placées; car il est précisément dans le milieu, qui est l'endroit le plus apparent du vase. Nestor parle à Hespérie, et semble lui raconter les aventures de son voyage; le peintre l'a sans doute mis dans cette action, pour se conformer au caractère que lui donne Homère. C'est Orphée qui, dans la planche XXI, me paroît s'entretenir avec Atlas : le goût qu'ils avoient l'un et l'autre pour les choses sublimes, semble fonder ma conjecture. On connoît la réputation d'Orphée, et l'on étoit si persuadé de l'habileté et de l'amour d'Atlas pour les sciences, que ceux de Tanagre montroient dans leur ville, dit Pausanias, un lieu qu'on appelloit *Poloson*, où il avoit coutume de se retirer pour y étudier la nature et observer le ciel. On dit qu'il donna à Hercule la connoissance de la sphère, que celui-ci communiqua dans la suite aux Grecs. Stérope et Céléno sont peut-être les deux

Hespérides qui occupent le reste de cette planche avec Electre.
La femme assise dans la *planche* XXII me paroît être Maïa ; on l'a distinguée de ses sœurs parce qu'elle fut mère du dieu Mercure. Ce sont peut-être les fils de Léda qui sont vis-à-vis de Maïa. Quant au héros assis ici je crois que c'est Typhis, fils de Neptune ; il étoit pilote du navire Argo, c'est pourquoi, seul de tous ses compagnons, il paroît sans armes. Près de lui sont Calaïs et Zétes, qui doivent le jour à Borée et à Orithie ; ils étoient l'un et l'autre si fameux à la course, qu'on prétendoit qu'ils avoient des aîles : le premier tient ses armes renversées, dans l'état de quelqu'un prêt à partir ; le second semble entendre de Typhis le chemin qu'il doit prendre ou les ordres qu'il doit porter : ceci fait peut-être allusion à la chasse que dans la suite ils donnèrent aux Harpies, en reconnoissance de ce que Phinée avoit bien reçu les Argonautes, et leur avoit promis un guide pour les conduire à travers les Symplegades, *Serv. Æn. VII.*

PLANCHE XXIII.

Cette peinture appartient encore au beau vase qui nous a fourni les trois précédentes ; elle représente la course d'Atalante et d'Hypomène en présence d'Atlas et des Hespérides ; le peintre a feint qu'elles entroient ici à cause des pommes d'or que Vénus donna à Hypomène, ou par allusion à ce que dit Théocrite dans son Amarillis. L'endroit choisi pour la course est décoré comme le stade de Pise, au milieu duquel on voyoit, dit Pausanias, un autel qui étoit vis à vis la statue d'Hippodamie. Quelques-unes des Hespérides portent des étoiles sur leurs habillemens, pour montrer qu'elles brillent dans la constellation des Pléiades, et trois d'entre elles sont dans des chars à quatre chevaux, *quadrigae*, pour exprimer

la révolution journalière des cieux. Quant à Maïa, elle guide un de ces chars avec la plus jeune de ses sœurs, ce qui sert au peintre à faire voir qu'elles vont toujours unies : enfin Électre, qui est seule, paroît s'éloigner de ses compagnes, avec cet air d'affliction dont nous avons parlé tout-à-l'heure. Il faut observer que les broderies qu'on voit sur les habits, sont les mêmes que celles qu'ils employoient sur leurs vases; on y peut remarquer les méandres, les oves, les postes, les fleurons, etc. Je connois une statue de Diane, de manière étrusque, dont la robe peinte en blanc, quoique de marbre, a une bordure de couleur de pourpre, avec des fleurons en broderie qui la relèvent, et qui sont pareils à ceux-ci. Cette peinture est le seul monument antique où on voit les demi-cercles sur lesquels, au temps d'Homère, on suspendoit les brides des chevaux; elle explique ce qu'on lit dans *l'Illiad. l. V, v. 728.* Les chars qu'on observe ici sont ceux que les anciens appelloient *διφροι*, dans lesquels on ne s'asséyoit pas. L'empreinte d'une croix, qui est sur la cuisse d'un des chevaux, en marque la race. Ces marques s'appliquoient avec un fer chaud, comme nous le faisons encore aujourd'hui : souvent c'étoit un Koph. Ces peintures sont manifestement les plus belles de toutes celles que l'on connoît exécutées sur des vases, et nous ne craignons pas d'assurer que celui qui les contient est le plus précieux de tous ceux qui se sont conservés jusqu'à nous. Il est aisé actuellement de voir combien les artistes peuvent tirer de secours des figures qui sont dans cet ouvrage, des positions agréables qu'elles indiquent, et de cette noble simplicité dont les plus grands peintres modernes ont été les imitateurs.

PLANCHE XXIV.

Euchir, qui inventa la peinture, étoit contemporain de Thésée, qui vivoit environ douze cent quatorze ans avant l'ère vulgaire; comme parent de Dédale, il l'étoit par conséquent de Talus, auquel nous devons le tour à potier : cette peinture est un monument singulier qui semble réunir l'art de ces trois différens artistes. C'est un vase dont la forme est de toutes celles que nous avons la plus facile à rendre, et qui, malgré cela, manque du coté de l'exécution, ce qui ne se voyant jamais dans ces sortes d'ouvrages, semble marquer l'enfance de l'art de Talus : on ignoroit alors la façon de placer la teinte jaune sous la noire, ce qui paroît annoncer un temps antérieur à celui de Dibutades. Enfin les figures qui sont exécutées à la manière d'Euchir ont précédé la peinture linéaire; car le fond en est fait avec les contours; et pour indiquer quelques parties, on s'est servi de la *hampe* du pinceau même, parce qu'on ne savoit pas faire des traits avec la pointe. Enfin les ornemens grossiers dessinés sur ce vase, sont de cette espèce que l'on appelle à la *grecque*, et représentent ces sortes de labyrinthes dont on prétend que Dédale fut l'inventeur, et que l'on voit gravés sur des pierres antiques. Quelque barbare que soit ce monument, il est néanmoins très-intéressant et très-curieux, puisque d'une part il montre l'enfance et pour ainsi dire le berceau de l'art, et que de l'autre il nous fait voir d'une manière indubitable, entre les artistes de la grande et de la petite Grèce, un commerce qui continua sans interruption depuis le commencement de la peinture jusqu'au temps où toute l'Italie fut soumise aux Romains. Car de même que par les monumens dont nous avons parlé ci-devant, on découvre des traces de ce

commerce depuis Euchir jusques vers le règne de Romulus ; ainsi plusieurs autres monumens du même genre en montrent la suite dans l'espace qui s'écoula depuis la mort de ce Prince jusqu'à la destruction des manufactures de Capoue.

PLANCHE XXVIII.

Cette intéressante peinture paroît nous représenter les fêtes de Paphos ou d'Amathonte. Vénus, représentée par une de ses prêtresses, comme l'étoient les dieux par les prêtres des mystères d'Eleusis, paroît recevoir quelque chose des mains d'un de ses ministres ; elle est sur un trône surmonté d'une couronne de myrthe, sur laquelle on voit une colombe ; un génie tient une couronne de rose et lui présente l'*indication* de la déesse. Cette indication a la forme d'un petit vase, comme celle qu'on voit ici sur la *ciste*. Nous croyons reconnoître dans cette peinture le reliquaire orné de plumes, dans lequel on déposoit quelquefois le petit *bétile* taillé, peut-être en forme de vase, pour devenir l'indication de Vénus, à qui cette ciste est assurément consacrée. L'habillement du porte-flambeau semble fait pour marquer Adonis ; on l'a représenté dans cet âge où les attraits des deux sexes semblent se confondre pour faire un beau jeune homme. *Athen. Deipnos. lib. 13.* La prêtresse et l'autre génie peints ici semblent offrir chacun une bandelette devant le tabernacle où on reposoit les cistes.

Si la seconde partie de cette peinture ne tient pas à la première, si son objet n'est pas de représenter les ablutions qui précédoient souvent les cérémonies sacrées, elle représente, à ce que je crois, les fêtes célébrées sur l'Hélicon à l'honneur de l'*Amour* et des *Muses :* Plutarque parle de ces fêtes dans son *Dialogue de l'Amour*. Pausanias, *in Baeot.* dit

dit que les Thespiens les renouvelloient tous les cinq ans. On voit dans celle-ci *Cupidon* assis sur un de ces vases de marbre dont on a découvert un grand nombre dans les ruines d'*Herculanum;* ils étoient destinés à se laver. Les deux femmes nues font soupçonner que dans ces fêtes on disputoit le prix de la beauté, comme dans celles qu'on célébroit sur les bords de l'Alphée à Sparte, à Lesbos et à Paros.

Psyché, dans le sixième livre d'Apulée, trouva les *jambages des portes du temple de Junon, et les branches* des arbres voisins chargées d'offrandes précieuses, et de riches habillemens sur lesquels étoient écrits le nom et les bienfaits de la déesse à qui on les avoit consacrés. C'est ainsi que dans cette Peinture on voit une bandelette suspendue près du tabernacle des indications dont elle marque la consécration : la draperie rattachée à l'arbre est une offrande à Vénus, dont l'image est placée sur ce tabernacle; et comme les deux femmes peintes ici se tournent vers cette image, pour lui adresser leurs vœux, il semble que cette déesse partageoit l'honneur de ces fêtes.

Les miroirs étoient des symboles communs à Bacchus et à Vénus : dans la troupe des Tritons qui l'accompagnent, Apulée, *lib.* 3, en peint un dans l'action de lui présenter un miroir, *alius sub oculis dominae speculum praegerit.* Voilà pourquoi l'on trouve une très-grande quantité de Vénus en bronze avec un miroir à la main.

Lucien nous apprend que le parvis du temple de Gnide, au lieu d'être paré suivant la coutume, étoit couvert d'arbres, auxquels se marioient le lierre et la vigne chargée de raisins; car Vénus et Bacchus, dit-il, s'accordent bien l'un avec l'autre. Les anciens employoient le vin avec l'eau tiède pour s'exciter au plaisir; *calices boni, jam in fuso latice semipleni solam temperiem sustinentes, ... prorsus gla-*

diatoriae veneris antecenia, Apulée. Miles. 11. C'est pourquoi ils se servoient de l'expression *baccar in venerem,* s'enivrer de plaisir, pour exprimer l'excès des plaisirs de l'amour : tout cela nous montre la raison pour laquelle les symboles de ces deux divinités furent mêlés l'un avec l'autre ; car c'est vraisemblablement pour exprimer l'harmonie qui régnoit entr'elles que ces *miroirs* de Vénus passèrent dans les *cistes* de Bacchus, et se voyent si fréquemment employés dans les cérémonies des fêtes de ce dieu représentées dans ces peintures. C'est aussi la raison pour laquelle l'Iacchus et les Mystes se couronnoient de myrthe dans les fêtes d'Eleusis.

Planche XXXI.

Cette peinture représente Oreste agité par les Furies ; on n'en voit que deux ici, quoique les anciens en comptassent trois ; mais une chose très-remarquable, c'est la pierre sur laquelle Oreste s'appuye ; elle est ornée de points tracés à dessein, pour exprimer des sortes de bandelettes funèbres que l'on rattachoit d'espace en espace, telle que celle qui se voit à la *planche XXXVIII de ce volume,* sur la tête du même Oreste prêt à être sacrifié dans la Tauride par l'ordre de Thoas ; c'est assurément l'*indication* de Jupiter surnommé *Cappautas,* pour avoir fait cesser les fureurs d'Oreste, qui l'invoquoit assis sur cette même pierre : *ce n'étoit qu'une roche toute brute, située,* dit Pausanias, *à trois stades de Githee ; on la nommoit, en langage dorique, Jupiter Cappotas.*

Planche XXXIV.

On voit, dans cette belle peinture, un Génie appuyé sur une colonne symbolique ; si la beauté est l'indice de la bonté,

celui-ci doit être le bon génie, l'*Agathodaemon ;* les Athéniens lui élevèrent des statues, et, suivant Pausanias, il avoit une chapelle dans Lébadie conjointement avec la Fortune, dont cette colonne pourroit être le symbole.

PLANCHE XXXVIII.

Cette peinture nous représente encore Oreste, les mains liées derrière le dos, et prêt à être sacrifié sur l'autel où il est placé; une Furie noire, telle que celle que Polignote avoit peinte à Delphes, est là pour l'agiter; Iphigénie persuade à Thoas la nécessité d'expier cette victime dans l'eau de la mer. Pilade montre l'épée de laquelle Oreste a tué Clytemnestre : le peintre a supprimé la statue de Diane, pour faire voir qu'elle n'acceptoit pas le sacrifice d'une victime souillée; voulant indiquer que la scène se passe en *Tauride,* il a mis la tête du *Taureau*, qui représente le Bacchus adoré dans ces pays, au-dessus de la figure d'Oreste; et pour faire voir que c'est un dieu que signifie cette tête, il a placé une bandelette à côté d'elle, au lieu qu'il la lui auroit mise sur les cornes si c'eût été celle d'une victime.

PLANCHE XL.

Bacchus est ici très-reconnoissable à sa physionomie; il est couronné de myrthe, et présente la plante de sésame sur un autel; il tient un bâton pastoral qui fut l'origine du *lituus,* dont vraisemblablement l'usage passa en Italie avec les Pélasgues; ceux-ci, devenus Etrusques, le communiquèrent aux Romains, chez lesquels autrefois, comme à présent, il fut la marque du sacerdoce.

PLANCHE XLI.

Tout dans cette intéressante peinture nous fait reconnoître Bacchus, sous la forme d'un jeune bœuf, et par le génie *Acratus* qui est placé au dessus de lui ; des quatre figures qui l'accompagnent, l'une tient le *ciste mystique* avec une *patère,* l'autre porte un *sceptre* et un *crater :* deux femmes sont vis-à-vis le bœuf ; la première est dans l'acte d'adoration, qui consistoit à toucher l'oreille du dieu, devant qui l'on plioit le genou ; la seconde, après lui avoir offert une *bandelette,* semble se retirer. Dans l'autre partie de cette peinture, placée sur la face postérieure du vase, on voit Bacchus sous la figure que les Grecs lui donnèrent ensuite : son génie semble lui offrir une *guirlande de feuillage ;* appuyé sur son *thyrse* un Faune lui verse d'un *vase* qu'il tient en main, la liqueur qu'il a puisée dans un *seau* qu'il porte de l'autre. Deux bacchantes avec leurs thyrses sont à ses côtés ; l'une tient un *flambeau* pour montrer que les Triétérides de Bacchus étoient des fêtes nocturnes ; celle qui est la plus voisine de lui paroît tenir dans une corbeille les offrandes ou les instrumens nécessaires à ces fêtes.

Dans les temps où ce culte, plus bizarre encore par la licence qu'il permettoit que par la forme du dieu dont il étoit l'objet, s'introduisit en Grèce, on allioit encore le *signe* avec la *figure :* ainsi les sculpteurs donnèrent à ce Bacchus étranger une *face humaine*, lui laissant la *forme du taureau* qu'il tenoit des Arabes, et que ceux-ci avoient sans doute empruntée des Egyptiens ; on lui donna le nom d'*Hebon*, qui vient d'Ἡβώτης, *adolescens,* qui est très-bien rendu dans le jeune *bœuf* représenté dans cette peinture. C'est sous cette nouvelle forme qu'on le représenta dans la suite sur

les médailles de l'isle d'*Eubée*, sur celles de *Cumes*, l'une de ses colonies, enfin sur les monnoies de *Naples* et de *Pouzzol*, fondées par cette dernière ville : on peut observer que sur les médailles eubéennes, l'*Hébon* est quelquefois représenté par deux têtes ; l'une, beaucoup plus grande que l'autre, est celle d'un taureau, et semble faite pour indiquer la plus ancienne forme sous laquelle on l'adoroit ; l'autre, beaucoup plus petite, gravée près de la première, le représente avec une tête humaine surmontée de cornes. On peut trouver dans le premier livre de Macrobe un passage qui dit, ce me semble, que les femmes eubéennes adoroient leur Bacchus, qu'elles regardoient comme leur soleil, sous la forme d'un taureau. Ce passage confirme tout ce que je viens d'en dire, et me persuade que c'est de l'Arabie que ce dieu vint dans la Grèce, où il prit la forme de l'*Hébon*, sous laquelle il passa dans la Béotie, l'Italie, la Tauride, et de là, comme on verra bientôt, dans la Sarmatie, la Vandalie et toutes les provinces du nord de l'Europe.

Nous remarquerons encore les *deux indications*, dont l'une est celle de Cérès, considérée comme la *Lune*, suivant ce que Virgile en dit dans le *second livre de ses Géorgiques*; c'est un globe enfermé dans un disque à quatre rayons ; l'autre est celle du *soleil*, également représentée par un globe renfermé dans un disque, probablement choisi pour indiquer qu'il tire sa lumière de lui même. Plutarque rapporte une partie de l'hymne qu'on chantoit en Elide à l'honneur de Bacchus, signifié par un taureau. On le prioit de venir accompagné des *Graces*. Ce fut la raison pour laquelle on donna la figure de la *feuille du lierre*, consacré à Bacchus, à l'*étui des indications* des Graces. Ce Dieu, comme les deux femmes qui sont près de lui, porte la *férule* ordinairement déposée dans ses cistes. Plutarque, dans

ses propos de table, nous apprend pourquoi on l'armoit de cet instrument. « Bacchus a donné en main aux ivrognes la » *férule*, bâton fort léger et arme fort gracieuse, afin que » pour ce qu'ils frappent volontiers, ils blessent et offensent » moins, parce qu'il convient que les fautes qui sont com- » mises dans l'ivresse passent légèrement en risée, et ne » soient pas atroces ni tragiques, en amenant de grands in- » conféniens ». *Vers. d'Amiot.*

PLANCHE XLIII.

Repas des mystes de Bacchus; ils sont couronnés de myrthe et dans l'action de crier *Jo Bacche*. Le lierre est ici l'indice d'un festin sacré.

PLANCHE XLV.

On voit dans cette peinture l'indication de Bacchus avec la feuille de la vigne; il y en a une autre sous le parasol, ce pourroit être celle de Cérès, par les raisons alléguées précédemment : la bandelette que l'on voit ici paroît servir à l'envelopper; les rubans attachés à son extrêmité facilitoient cette opération, et servoient ensuite à la retenir, comme on en a cent exemples dans les monumens que je décris.

PLANCHE XLVI.

Nous voyons ici une figure en acte d'adoration devant la colonne symbolique de Bacchus, indiqué non-seulement par sa forme de colonne carrée, mais encore par les pampres dont sont formés les ornemens de ce vase.

Planche XLVIII.

Rien de plus curieux que le sujet de cette belle peinture. C'est un Arimaspe assailli par deux Griffons. Pline, dans son *livre* 7, dit que ces Arimaspes, habitans du Nord de la Scythie, n'avoient qu'un œil; il combattoient continuellement contre les Griffons, espèce d'animaux toujours attentifs à les empêcher d'emporter l'or tiré de leurs mines, et que le fleuve de leur nom rouloit dans ses sables. On voit ici l'indication d'Iacchus; j'en dirai la raison par la suite.

Planche XLIX.

On trouve dans cette peinture deux indications de Bacchus, par le *globe* ou la *sphère*. Le tabernacle paroît être une espèce d'armoire attachée contre le mur; la bandelette avec les cordons est pour envelopper celui des deux globes qui n'est pas monté sur une poignée.

Planche L.

Danse à l'honneur de Bacchus; la *Canéphore* tient un flambeau qui marque une fête de ce dieu.

Planche LVII.

Apothéose de Bacchus. Les Athéniens, dit Pausanias, *liv. I*, consacrèrent la maison de Polytion où Alcibiade profana les mystères; ils en firent un portique auquel on attacha une chapelle avec un gymnase dédié à Mercure, comme tout cet

endroit le fut à Bacchus *chantant; ainsi le nomma-t-on*, ajoute cet auteur, par la même raison qu'Apollon porte le nom de conducteur des Muses. La lyre sur laquelle Bacchus est assis dans cette peinture, le laurier qu'il porte en main, sont les attributs de Bacchus *Musagète.* Il est vis-à-vis Ariane, dont la figure est remarquable pour sa beauté, par la corne d'abondance et le thyrse qu'elle tient en main. Iris, reconnoissable à sa robe couverte d'yeux, apporte l'ambroisie, qu'Hébé présente de son côté au nouveau dieu, assis au-dessus de son autel. Silène son gouverneur joue de la lyre, tandis qu'un Faune coëffé en femme vient lui offrir du vin. Les cœurs, symboles de l'indication de Bacchus, sont répandus par-tout, peut-être pour montrer que son culte va devenir universel.

Planche LX.

Sur un terme de Priape, le peintre a marqué par des points la trace des *inscriptions* autrefois employées sur les *cippes;* souvent c'étoient des prières : derrière l'autel qu'on trouve dans cette peinture, on voit l'ancienne *colonne symbolique* de Priape; *deux petits tableaux* attachés à côté de cette colonne sont des *ex voto* faits au dieu qu'elle signifie.

Planche LXI.

Cette peinture représente un repas à deux tables, avec leurs lits. On n'y voit point de femmes, car il n'étoit pas d'usage quelles se couchassent sur ces sortes de lits avec les hommes, si ce n'étoit dans les jours de fêtes, et dans les festins consacrés aux Dieux. Un jeune esclave tient ici le *colum vinarium,* espèce de passoire à travers laquelle les anciens filtroient

filtroient les vins cuits dont ils se servoient. Cette peinture est tirée d'un vase dont la découverte me semble très-propre à faire connoître la manière dont tant de morceaux si fragiles ont pu se conserver à travers tant de siècles, et parvenir jusqu'à nous. M. Hamilton, étant envoyé du roi d'Angleterre à Naples, apprit qu'on découvroit à quelques milles de l'ancienne Capoue des tombeaux fort différens de ceux des Romains, car ces derniers sont pour la plupart élevés hors de terre, au lieu que ceux des Grecs y sont presque toujours creusés, ce qui leur a fait donner le nom d'*hypogés*, commun à tous les lieux souterrains; averti de l'occasion où l'on pouvoit faire ouvrir un de ces hypogés, il se transporta dans l'endroit indiqué : après avoir dégagé ce tombeau de la terre dont il étoit recouvert, et fait enlever l'une des pierres de sa toiture, nous trouvâmes trois pierres d'une grandeur énorme qui en formoient les murs, recouvertes par six autres pierres égales aux premières, rangées à trois par côté, butées les unes contre les autres, pour se soutenir réciproquement; un bourlet taillé dans le massif de trois de ces pierres recouvroit la sommité de celles qui leur étoient opposées, et garantissoit l'intérieur de ce petit édifice des dommages que l'air extérieur ou l'eau, en filtrant à travers les terres, eussent pu lui causer.

On trouva plusieurs petits vases d'argile suspendus par des clous de fer dans les joints du mur de cette chambre, dont un squelette d'homme étendu sur le pavé occupoit le milieu : cinq ou six baguettes de fer terminées en pointe formoient une sorte d'auréole autour de sa tête; près de deux candélabres de fer, soutenus chacun sur trois pieds, étoit un petit vase de bronze avec une patère du même métal; le long des bras du squelette il y avoit deux épées de fer, presque rongées entièrement par la rouille. Vers ses pieds on voyoit un *crater* contenant un *sim-*

pulum, et tout à côté une rape de bronze avec deux œufs que l'action de l'air réduisit bientôt en terre, ainsi que le squelette. Deux vases d'argile, beaucoup plus considérables que les premiers, furent trouvés, et c'est sur le plus grand de ces vases qu'est la peinture dont il s'agit ici.

Aucune inscription, aucune médaille ne purent apprendre pour qui ce tombeau fut creusé, et dans quel temps il fut construit; mais cela même en prouve la très-grande antiquité, le style de la peinture qu'il contenoit nous aidera dans la suite à la reconnoître : ce dont on peut être assuré, c'est que ce monument n'avoit pas été ouvert depuis au moins deux mille ans.

Planche LXIII.

Deux figures, dont l'une porte sur la ciste l'indication du soleil par le globe; c'est à l'envelopper qu'est destinée la bandelette que l'on trouve dans cette peinture.

Planche LXIV.

Acratus, génie de Bacchus, reconnoissable aux ornemens du vase consacré à ce Dieu.

Planche LXVII.

La peinture de ce vase représente une procession d'Iacchus; elle est précédée d'un poëte : cette procession faisoit le chemin d'Eleusis à la mer; il faut que ce chemin fût bordé de vignes, car on ne peut douter que les branches du fond de cette peinture ne soient faites pour indiquer cette plante. Tout les habits sont couverts de ces cœurs qui sont le symbole d'Iacchus.

PLANCHE LXVIII.

Cette peinture est très-curieuse par la variété des animaux qu'elle représente, leur action propre, celle qui leur est réciproque, leur position relative, jointe aux rapports de leur grandeur, les rendant susceptibles d'une plus grande combinaison que les seize caractères du premier alphabet grec, pourroit très-bien être les élémens d'un autre alphabet, formé sur le plan de celui des Egyptiens : l'idée du Sphinx, empruntée de ces peuples pour représenter la Sirène ou la Harpie placée dans le milieu de cette peinture symbolique, paroît indiquer un caractère mystérieux et caché, car on plaçoit cet animal factice à la porte des temples, pour marquer le secret exigé des initiés aux mystères des dieux.

PLANCHE LXX.

On voit dans cette peinture Ariane avec la *férule*, symbole de Bacchus ; cette princesse est remarquable par ses cheveux, dont la beauté indiquée dans cette figure lui fit donner par Homère l'épithète *à la belle chevelure*, Iliade. v. 592. Aratus dit aussi que le diadême qu'elle portoit fut mis au nombre des astres.

C'est la raison de l'*indication* en forme d'astre placée près du génie femelle d'Ariane ; il tient un vase avec la graine de sésame, qu'on voit aussi sur la colonne symbolique de l'épouse de Bacchus, duquel l'autre colonne est aussi le symbole : son indication est soutenue par une femme appuyée sur ce symbole même; le cercle tracé dans son milieu montre que, malgré l'apparence, l'instrument qui la contient ne peut-être un miroir. Ce vase intéressant par le sujet de la

peinture, comme par la manière dont elle est exécutée, fut déterré à Pestum, près du mur occidental de cette ancienne ville.

PLANCHE LXXI.

On trouve ici deux reliquaires de l'indication de Bacchus; l'un est la feuille de vigne, l'autre est le globe enfermé dans un disque et soutenu par l'Acratus; la petitesse de ce reliquaire ne permet pas de le confondre avec le miroir. Le tabernacle d'où on l'a tiré reste ouvert, deux branches de myrthe sont posées sur le crater que tient une femme, avec une de ces couronnes pareilles à celle du génie; on les appelloit *Lemniscatae*, les deux autres indications doivent être mises au nombre de celles de Cérès.

Fin des explications des peintures du Tome second.

TABLE

DES PEINTURES DU TOME SECOND.

Fin de la table des Peintures du Tome second.

N° 1.



Tom. II.

2



Tom II

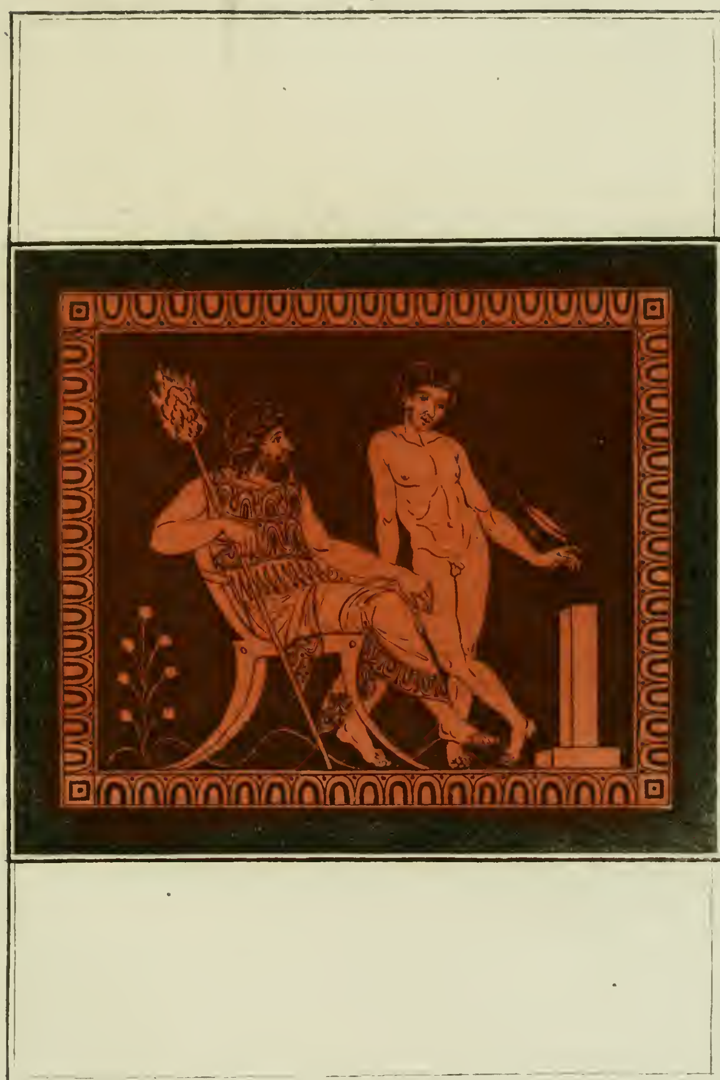


Tom. II.

4



Tom. II.



6



Tom. II.



Tom. II.



Tom. II.

9



Tom. II.



Tom. II.





Tom. II.



Tom. II.

13.



Tom. II.

14.



Tom . II.



10



Tom. II.



Tom. II.





Tom. II.





22.



Tom. II.



Tom. II.



Tom. II.



Tom. II.

26.



Tom. II.







Tom.II.

30.



Tom. II.



Tom.II.







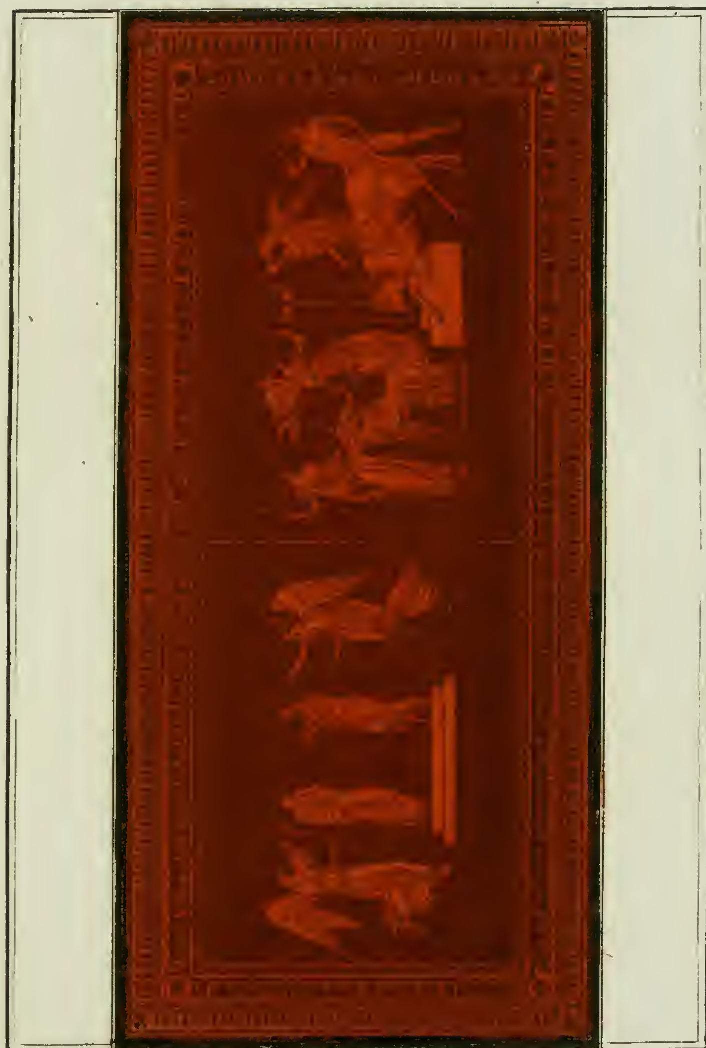
34.



Tom. II.



35.



Tom·II.

36.



Tom. II.

37.



Tom. II.

38.



Tom.II





Tom.II.

41.



Tom. II.



Tom. II.

43.



Tom. II.

44.



Tom. II.



Tom. II.





Tom. II.

48.



Tom. II.



Tom.II.





52.



Tom. II.



54.



Tom. II.















62.



Tom. II.





64.



Tom. II.

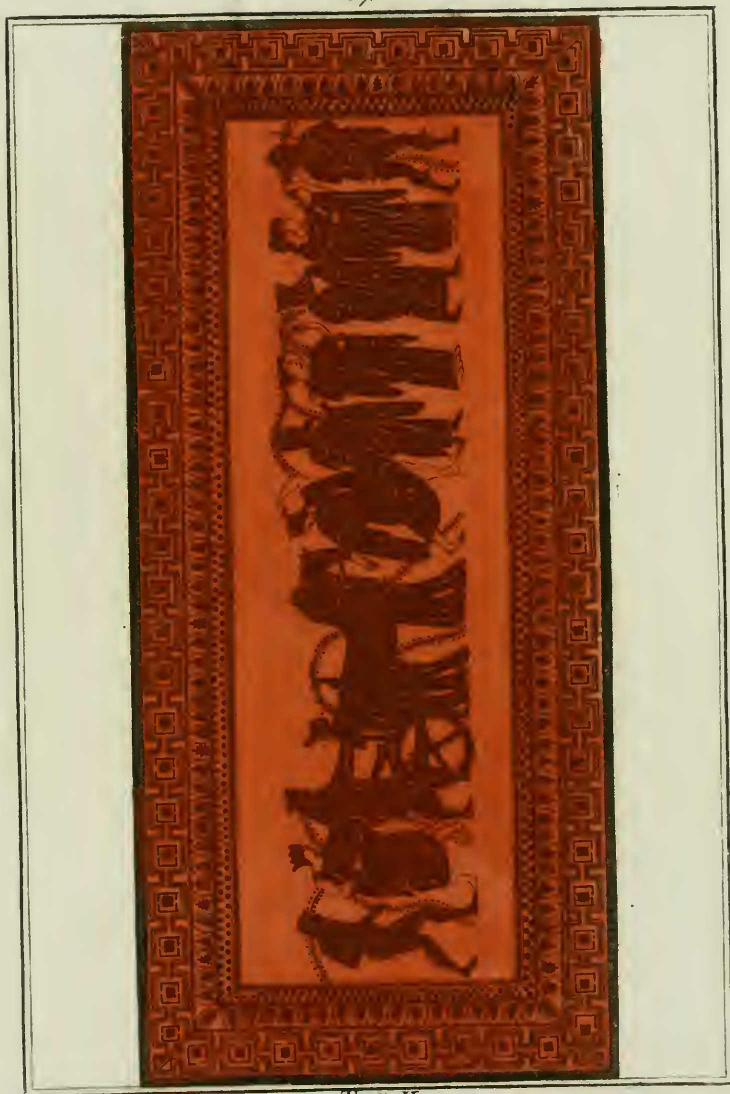




66.



Tom.II.





Tom. II.

69.



Tom. II.

70



Tom.II.



72.



Tom. II